

OBSAHOVÝ A FORMÁLNÍ VÝVOJ MODERNÍ PERSKÉ POEZIE

The Content and Form Evolution
in Modern Persian Poetry

Autorka: Zuzana Kříhová

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Jan Marek, CSc.

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta, Jana Palacha 2, 116 38, Praha 1

Ústav Blízkého východu a Afriky, Celetná 20, 116 42, Praha 1

Rok obhajoby: 2008

Anotace

Práce se zabývá formálními a obsahovými proměnami moderní perské poezie na pozadí společenského a literárního vývoje Íránu. Rozebírané období zahrnuje konec 19. století a pokračuje až do počátku islámské revoluce roku 1979. Studie obsahuje ukázky přeložené a přebásněné poezie.

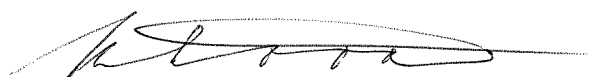
Poděkování

Doc. PhDr. Janu Markovi, CSc., děkuji za cenné konzultace při vedení diplomové práce.

Za další konzultace děkuji Ing. Rezovi Mirchímu, CSc. a Mohammadovi Rezovi Movahedímu, PhD.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, a že jsem uvedla veškerou použitou literaturu.

A handwritten signature in black ink, consisting of a series of loops and a long horizontal stroke at the end.

Obsah

ÚVOD.....	7
POZNÁMKA K TRANSKRIPCI.....	13
1 SPOLEČNOST A KULTURA ÍRÁNU V 19. A 20. STOLETÍ.....	15
1.1 Persie na sklonku vlády Qádžárovců	15
1.1.1 Modernizační tendence ve společnosti	15
1.1.2 Rozkvět žurnalistiky během konstitučních událostí	18
1.1.3 Země na strategickém kolbišti mocností	19
1.2 Vláda Rezy Šáha (1925–1941).....	22
1.2.1 Střídání dynastií v Persii.....	22
1.2.2 Reformace a modernizace společnosti.....	24
1.2.3 Negativní dopady šáhovy autokratické vlády	26
1.3 Vláda Mohammada Rezy (1941–1979)	28
1.3.1 Aktivizace politické scény ve 40. letech.....	28
1.3.2 Znárodnění ropného průmyslu a Ábádánská krize	29
1.3.3 Levicová a islamistická radikalizace společnosti	31
2 VÝVOJ MODERNÍ PERSKÉ LITERATURY.....	34
2.1 Období konstituční revoluce	34
2.1.1 Rozkvět tisku	34
2.1.2 Nové ideové směry a vlivy v literatuře.....	35
2.1.3 Spolky a periodika stranící tradici či modernizaci.....	36
2.2 Literární modernizace za vlády Rezy Šáha	37
2.2.1 Nacionalistické tendence v literatuře.....	37
2.2.2 Jazyk – nástroj modernizace	39
2.2.3 Útlum svobody vyjadřování	40
2.2.4 Kritika duchovenstva	42
2.2.5 Prozaické postupy ovlivňující prózu i poezii.....	43
2.3 Literární tvorba za vlády Mohammada Rezy	44
2.3.1 Uvolňování cenzury po abdikaci Rezy Šáha	44
2.3.2 Odras nacionalizačních tendencí v literatuře	45
2.3.3 Revize kritického postoje vůči islámu	46
2.3.4 Smrt a mučednictví jako novodobý symbol odporu	47
2.3.5 Kritika Západu „gharbzadegí“	50
2.3.6 Autoři kritizující sociální problémy ve společnosti	52

3 PROMĚNY OBSAHU A TÉMAT MODERNÍ PERSKÉ POEZIE ... 54

3.1 Kritická reakce na poetickou tradici 19. století.....54

- 3.1.1 Kořeny stagnace perské poezie a proměna poetických stylů..... 55
- 3.1.2 Vliv evropských literatur 58
- 3.1.3 Transformace cizích témat v perském prostředí 59
- 3.1.4 Nacionalismus, vlastenectví a tradice v básni *Randž-o-gandž* 62
- 3.1.5 Bahár - básník mezi tradicí a modernizací..... 64

3.2 Formulace požadavků na poezii v době konstituční.....65

- 3.2.1 Satirická kritika sociálních neduhů..... 67
- 3.2.2 Kritika podřízeného postavení žen 69

3.3 Nové metaforý a příměry71

- 3.3.1 Dramatizace příměrů a symbolika dne a noci..... 72
- 3.3.2 Symbolika strachu i naděje v ukázkách jednotlivých autorů..... 73
- 3.3.3 Rozpory angažované poezie s neutrální poezií..... 76
- 3.3.4 Panteistická poezie Sohrába Sepehrího 77
- 3.3.5 Proměna náboženské tematiky..... 79
- 3.3.6 Símín Behbahání – básnířka vyvrženců..... 81
- 3.3.7 Radikalizace poetických příměrů v 60. a 70. letech 83

4 PROMĚNY FOREM MODERNÍ PERSKÉ POEZIE 86

4.1 Stagnace tradičních forem poezie86

- 4.1.1 Přísná pravidla klasické perské prozodie..... 86
- 4.1.2 Nevýhody tradičního metra 87
- 4.1.3 Spory tradicionalistů s modernisty o výstavbě verše..... 88
- 4.1.4 Kombinace starých forem v tvorbě konzervativních tvůrců..... 90

4.2 Nímá Júšídž – „zakladatel nové poezie“92

- 4.2.1 Proč Nímá; proč ne jiní tvůrci..... 94
- 4.2.2 Nímovo pojetí poezie..... 97
- 4.2.3 Zavedení lomeného metra..... 99
- 4.2.4 Změna metra přidáním slabik 102

4.3 Ahmad Šámlú – tvůrce še´r-e sepíd103

- 4.3.1 Charakteristika volného verše še´r-e sepíd 104
- 4.3.2 Metrum Šámlúových veršů..... 106
- 4.3.3 Inspirační zdroje Šámlúa 107

4.4 Poezie nové vlny110

ZÁVĚR..... 115

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

PŘÍLOHA: UKÁZKY PŘELOŽENÉ POEZIE

Úvod

V málokteré zemi jsou obyvatelé natolik obeznámeni s vlastní poetickou tradicí, jako je tomu v Íránu. Poezie provází každodenní život Íránců s takovou přirozeností, že se v průběhu více než tisícileté tradice novoperské literatury nelze divit rozsahu i kvalitě básnické tvorby. Země se starobylou historií a kulturou si navzdory pestrému etnickému složení dodnes zachovává svébytnou identitu, jejímž stmelujícím prvkem je především jazyk a na poli literatury pak poezie.

Poezie má v perské literatuře výsadní postavení nejen kvůli množství mistrovských děl, tvořících kulturní bohatství země, ale také pro svou zásadní úlohu, kterou sehrává v přenášení starobylého kulturního dědictví. Na rozdíl od prozaických prací vědeckého a filozofického charakteru, které jsou psány až na výjimky v arabštině, uchovává poezie jazyk i ducha Peršanů a pomáhá tak po staletí překonávat početné mocenské zásahy z vnější. Perština se po více než tisíc let téměř nemění a velikáni perské poezie jako je Ferdousí (z. 1020), Omar Chajjám (z. 1122), Rúmí (z. 1273), Sa'dí ze Šírázu (z. 1292), Háfez (z. 1390), Džámí (z. 1492) a mnoho dalších, jazyk oživují a v působivých verších předávají dalším generacím.

Během dlouhého období formování perské literatury se vytváří jakýsi kánon klasické poezie, který se opírá především o díla výše zmiňovaných autorů, vedle řady dalších významných básníků. Prozodické normy a formální pravidla veršů, která dříve poezii obohacují a zdokonalují, však začínají zhruba od konce 15. století narušovat tvárnost a originalitu tvůrců. Stejně tak se ochuzuje i tématická a obsahová stránka děl, básníci začínají sklouzávat k pouhému napodobování.

Ještě v první polovině 19. století se jakékoliv zpochybnění kánonu perské poezie považuje takřka za rouhání. Kritika zažitých konvencí se rovná odmítání kulturního dědictví země. Básníci jsou uzavřeni ve svém vnitřním světě a okolní události pokládají za nehodné pozornosti. Stav společnosti, možnosti nového vyjádření, sociální témata či všední problémy jsou vznešené poetické dikci příliš vzdáleny. Změnám nepřístupný královský dvůr tento stav víceméně podporuje.

I zavraždění osvíceného proreformního vezíra Amíra Kabíra roku 1853, který vedle zkorumpovaného systému napadá také dvorní básníky, jako by bylo odrazem

celospolečenské krize. Zdá se, že jakýkoliv průnik formální a myšlenkové modernizace je na dlouhou dobu pozastaven. Qádžárovská Persie se v průběhu 19. století dostává do vážných hospodářských i politických problémů a literatura na to nedokáže zareagovat.

Jak je tedy možné, že jen o několik desítek let později, na přelomu 19. a 20. století, sehraje revolučně laděná poezie klíčovou roli při konstitučních událostech? Jak to, že se v průběhu pouhých tří desítek let (1891–1920) radikálně proměňují témata, dominující dosud perské poezii? Odkud se v uzavřeném prostředí Qádžárovské říše berou myšlenky mocenské reformace a literární obrody? Kde čerpají modernisté inspiraci a jak na jejich návrhy reagují básníci tradičního kánonu? Tyto a další otázky se zdají být klíčové pro objasnění formativní fáze moderní perské poezie. Bez přiblížení literárních procesů odehrávajících se v důsledku konstitučních událostí (1906–1911) nelze vysvětlit ani pochopit počátky tzv. „nové poezie“, persky *še'r-e nou*.

Současná íránská i neíránská literární kritika rozděluje perskou poezii obvykle na dvě etapy. Klasické období se počítá od 10. století a končí poněkud vágně zhruba v prvních desetiletích 20. století. Zatímco definování počátků tvorby, korespondujících s díly „otce“ klasické poezie Rúdakiho, probíhá bez větších výhrad, konec klasického a počátek moderního období představuje bitevní pole debat a sporů. Moderní literatura sice navazuje na konec klasického období, ale v případě poezie není toto vymezení úplně přesné. Nejasná chronologizace závěrečné etapy klasické literatury odráží do jisté míry přístup jednotlivých literárních kritiků k celkové problematice. Navzdory tomu, že si obě období v obsáhlosti a složitosti nezadají na významu, záleží často na kritikovi samotném, jestli jeho subjektivní přístup převládne nad badatelskou objektivitou. Mnoho především íránských kritiků, se dosud neshoduje v tom, zda mají považovat klasickou poezii za ukončenou a jestli lze vůbec srovnávat díla klasických mistrů s tvorbou moderních básníků.

Dnešní íránská kritika se plně neshoduje ani v samotném označení „moderní poezie“. Zatímco někteří íránisté nespatřují v termínech „nová poezie“ (*še'r-e nou*) a současná poezie (*še'r-e emrúz*) výraznější konflikt (viz. Karímí-Hakkák v díle *Recasting Persian Poetry*), jiní oba termíny odmítají rovnocenně zaměňovat. Přestože se začíná v poslední době konečně zaplňovat mezera v oblasti rozboru moderní

perské poezie, získávání ucelených informací o terminologii, chronologizaci i charakterizaci směrů moderní poezie je stále ještě obtížné. Tato kritika směřuje jak k zahraniční, tak vlastní domácí íránistice. Přestože íránští badatelé věnují analyzování moderní poezie mnohem větší pozornost než evropští a američtí íránisté, nejsou vždy jejich práce dostatečně systematické a u mnohých z nich převažuje poněkud zaujatý přístup (viz. rezervovaný postoj významného vědce Ehsana Jaršatera k moderní poezii).

Přidržíme-li se dnes již převládajícího rozdělení poezie na klasickou a moderní tak, jak definuji výše, naskytá se otázka, nakolik se společenské proměny ze začátku 20. století odrážejí v samotném básnickém vývoji. Nelze si totiž nevšimnout, že literární a tedy i poetická revoluce koresponduje s událostmi konstitučních let, tj. 1906–1911. Počátky nové poezie navazují na celospolečenské změny, které doprovází vládu Rezy Šáha (1925–41). V kapitole věnované společnosti a kultuře Íránu v 19. a 20. století proto analyzuji společenské pozadí proměn perské poezie, jako jsou reformační a modernizační tendence, vliv tisku, inspirace ze zahraničí a také nejdůležitější historické události na domácí scéně, které přispívají k formování moderní poezie.

Za vývojový a historický mezník jsem zvolila islámskou revoluci roku 1979, kde svůj výklad ukončuji. Následné období až do současnosti si zaslouží vlastní analýzu, která přesahuje rámec této práce. Celkově se ve své práci soustředím spíše na formativní období moderní poezie, tzn. dvacátá až čtyřicátá léta

20. století. Stručněji popisovaný vývoj v dalších desetiletích slouží především jako informativní rámec bohatého formativního vývoje moderní perské poezie. Tvorba let padesátých až sedmdesátých je natolik významná a originální, že vyžaduje vlastní, mnohem podrobnější studii.

V druhé kapitole se snažím přiblížit širší literární vývoj v době převratných historických událostí. Domnívám se, že z hlediska formy i obsahu jsou tyto proměny zatím nejhlubší a nejintenzivnější za celou existenci perské poezie. Pozornost si zaslouží rovněž neuvěřitelně krátké období (jen jediné generace) této rychlé transformace. Je třeba si uvědomit, že na počátku 20. století zůstává tradice klasického kánonu v literárním prostředí stále silně zakořeněna. Proto je přes všechnu kritiku a odpor ze strany tradicionalistů s podivem, že modernizace vůbec

probíhá. Nespornou roli v tom hraje zajisté i celkové klima společnosti, které zvláště od poloviny dvacátých let provází modernizační duch reforem Rezy Šáha.

I proto považuji za nutné nastínit literární vývoj nejenom poezie, ale i prózy. Oba literární druhy jsou navzájem propojeny společným formativním obdobím a bouřlivými diskuzemi o podobě a smyslu. Próza se během 19. století vymaňuje ze svého druhořadého postavení a v století dvacátém už přebírá vůdčí roli nad poezií. Mnohá témata, zpracovaná nejprve prózou, přebírá později tvárná poezie. v druhé kapitole tedy věnuji pozornost formativnímu období moderní literatury, ideologiím a vlivům na pozadí pozdějšího vývoje, a také silící kritice sociálních problémů, stejně jako postupující levicové orientaci iránských intelektuálů a literátů.

V třetí a čtvrté kapitole přecházím k hlavní náplni mé práce, tj. proměnám formy a obsahu moderní perské poezie. V obou kapitolách nastiňuji historické pozadí proměn i protikladné reakce modernistického a konzervativního tábora. Na postavě „krále básníků“ Mohammada Taqí Bahára (1886–1941) promítám několik zásadních kontroverzí klasické a moderní poezie. Osobnost tohoto básníka, ale i významného politika bývá často hodnocena ze dvou vyhraněných hledisek. Buďto je Bahár vnímán jako „tradiční obhájce klasického kánonu“ či jako „osvícený iniciátor nových témat v básnictví“. Málokdy jsou ale tyto roviny propojeny v jednu studii. Bahár skutečně zaujímá obě polohy a proto k němu vzhlíží mnoho literátů se smíšenými pocity. Připustíme-li ale básníkovu ambivalenci, pochopíme i první fázi vývoje moderní prózy. Ta probíhá právě na obou zmiňovaných úrovních, tzn. v rovině přijímání obsahové proměny a v poloze odmítání formální změny poezie. Mnoho básníků konstitučního i pozdějšího období prochází podobným formativním obdobím. Po inovaci motivů a témat se jakoby vyčerpává jejich revoluční elán a strukturální změny metra i celkové prozodie již nepovažují za nutné.

Během analyzování vnitřní (obsahové) a vnější (strukturální) podoby moderní perské poezie jsem se setkala i s dalšími nesrovnalostmi a nedostatky literární kritiky. Týkají se samotné definice nové poezie, čili *še'r-e nou*. Ačkoliv se zmíněný argument může zdát banální, považuji ho za jednu z hlavních příčin dodnes trvajících chaosu a rozporu v hodnocení moderní poezie. Při snaze definovat a vymežit *še'r-e nou* jsem se střetla buďto s tvrzením, že *še'r-e nou* je poezie psaná Nímou Júšídžem, anebo že *še'r-e nou* je víceméně jakákoliv poezie po Júšídžovi (ve smyslu moderní

poezie). Mnohdy bývá *še'r-e nou* ztotožňována s volným veršem, který ale Nímá vůbec nepoužívá. Binární opozice protichůdných termínů, nové poezie (*še'r-e nou*) a klasické poezie (*še'r-e klásík, sonatí*) je ustavena teprve v 50. a 60. letech 20. století. V zásadě se drží dvou rozdílů:¹

- 1) nová poezie se od klasické liší nedodržováním ustrnulých pravidel formy. Vizuálně se básně psané v obou stylech liší nerovností veršů.
- 2) Klasická poezie se vyhýbá sociálním a dalším „nepoetickým“ tématům, kdežto nová poezie experimentuje s řadou z nich, je „angažovanější.“

Oba tyto argumenty rozebírám podrobněji v jednotlivých kapitolách a zároveň zkoumám, zda toto rozdělení skutečně odpovídá jednotlivým autorům, kteří jsou označováni buďto jako básníci nové poezie či naopak jako básníci tradičního stylu. V mnoha pracích je za „otce“ nové poezie považován Nímá Júšídž (1896–1959). S tímto tvrzením lze souhlasit za předpokladu, že považujeme formu za důležitý prvek nové poezie. Nímá totiž v žádném případě neruší klasickou prozodii, naopak ji považuje za nepostradatelnou z hlediska výstavby básně a sám tedy provádí pouze dílčí, i když na svou dobu významné proměny metra. V tomto ohledu tedy nekoresponduje s výše uvedenou definicí nové poezie.

Naopak Bahár je většinou prezentován jako obhájce tradičního rytu. Básník je ale zároveň jedním z důsledných propagátorů nových témat v poezii, obohacuje ji o sociální motivy, satirické a kritické verše. Po této stránce tedy spadá spíše do definice *še'r-e nou*. Novější studie si sice začínají uvědomovat kontroverzní rozpor, málokdy na něj ale upozorní a dál jmenují Bahára jako představitele *še'r-e sonatí* (tradiční poezie). Teprve básníci píšící ve stylu volného verše, který rozpracovává například Ahmad Šámlú v tzv. *še'r-e sepíd*, splňují kritéria určená výše uvedeným vymezením. Poezii Ahmada Šámlúa, stejně jako poezii tzv. nové vlny (*moudž-e nou*), věnuji obsáhlejší prostor v kapitole o proměnách básnických forem.

Za výše uvedené nesrovnalosti může vedle literárních kritiků částečně i samotný Nímá Júšídž, i když v postavení, kterém se nachází, nemá jiného východiska. Jakožto „osamělý bard nového stylu“, jak se sám stylizuje, setkává se v počátcích s nepochopením a výsměchem. Na obranu před kritiky, kteří se často ani

¹ Karímí –Hakkák: Recasting Persian Poetry, Salt Lake City, 1996, str. 2.

neobtěžují přečíst Nímovy práce, vytváří básník apologetickou a radikální argumentaci, která vyvolává ještě ostřejší odezvu. Z tohoto důvodu se nelze divit Nímově reakci a snaze vytyčit striktní a definitivní předěl mezi oběma obdobími.

Jistě tedy stojí za úvahu, zda by se neměla přehodnotit definice nové poezie a odstranit hranice vydělující jednotlivé básníky, kteří by jinak mohli spočívat na pomezí obou stylů. S tímto počinem souvisí také problematika kořenů nové poezie, kterou se ve své práci rovněž zabývám. Ačkoliv nelze popřít, že většina „modernistických“ básníků čerpá inspiraci z evropských literatur, v zásadě se básníci usilovně snaží o vlastní výraz a ten nelze odstříhnout od dědictví minulosti. Zdá se, jakoby v iránské literární kritice minulých období převažovala tendence k nutnosti přiřazení se k té či oné „dědičné větvi“. Od básníka se očekává, že se buďto přihlásí ke kořenům a zavrhne cizí vlivy nebo se naopak zbaví „starého, tradičního, zkosnatělého“ břímě a nadšeně přijme vše nové. Copak ale není právě syntéza obou kontrastů, starého a nového, cizího a domácího, důvodem úspěchu jak klasických, tak moderních básníků, jako je Ahmad Šámlú, Achaván Sáles, Sohráb Sepehrí, Forúgh Farrochzád a řada dalších.

Ačkoliv bych ráda pronikla co nejhluběji k nastoleným otázkám a úvahám, jsem si vědoma omezení, která mají dozajista vliv na celkový výsledek mé práce. Není to pouze limitace jazyková, která perštináře – cizince ochuzuje o veškeré nuance jazyka, ale také čistě objemová kapacita načtené poezie, bez které se seriózní práce neobejde. Ačkoliv jsem se snažila obeznámit s co největším počtem básnických ukázek a několik básní jsem i přeložila a přebásnila do češtiny (viz ukázky v textu a příloze), jsem si vědoma nedostatečného rozsahu přečtené poezie, a proto se ani nezabývám jednotlivostmi do takové hloubky, jakou by si případně zasloužily. Navzdory tomu doufám, že má práce alespoň částečně vyplní mezeru, která se vytvořila v literárních studiích moderní poezie v Čechách a napomůže tak přiblížení této, u nás téměř neznámé, poezie.

Poznámka k transkripci

Perská jména a názvy vyskytující se v textu zapisuji podle transkripčních pravidel, s přihlédnutím na fonetickou podobu slov, protože perština nemá ustálená pravidla transkripce. Totéž se týká perských slov a jmen, převzatých z arabštiny, ale užívaných Íránci. Zapisuji je v „perské transkripci“, která je hlavně v případě napojování členů odlišná (např. Násérodín namísto arabského Náséro-d-Dín, Dárolfunún namísto Dáru’l-funún, atd.). Stejného pravidla se držím v prepisech jmen perských autorů v citacích anglicky psaných prací (Íránci, kteří píší svá díla v cizině, např. H. Kamšad – zapisuji H. Kamšad).

Co se týče přepisu samohlásek, přidržuji se volnějšího úzu, který je nastolen samotnými Íránci. Rozlišování mezi vokály „o“ a „u“ nebo „e“ a „i“ či „a“ je leckdy značně variabilní (např. džebhe i džabhe, sebk i sabk). Obdobně variace mezi „í“ a „ej“ je také v perštině běžná (např. Tej múrtáš i Tímúrtáš).

Výjimku dělám u pojmenování, která mají již v češtině běžnější ekvivalent, převzatý z arabštiny. V těchto případech dávám přednost takovému ustálenému způsobu zapisování (např. ulamá (duchovní, učenci) namísto perského ’olamá). Taktéž ve výrazu *máliku’š šu’ará* (král básníků) užívám raději arabský přepis, který je sice v češtině neznámý, ale v perštině běžný a podle mého názoru přehlednější než přepis dle perského úzu *málikoššo’ará*.

S anglické a francouzské transkripce přebírám přepisování písmene qáf, které přepisuji jako „q“ a ghejn, který přepisuji jako gh. Tento způsob se mi zdá přehlednější než jednotné zapisování pouze pomocí „gh“ jako používá např. Darina Vystrčilová ve svém Příručním slovníku persko-českém (Praha 2002), anebo naopak také často užívaný způsob přepisu buď jednotně s „q“ nebo pomocí písmene „k“ namísto qáfu. Písmeno „ejn“ zapisuji pomocí apostrofu (‘) na začátku i uprostřed slov.

Na rozdíl od anglické transkripce, nezapisuji koncové „h“ na konci slov v případě, že se tyto souhlásky vyslovují jako samohlásky (např. šabnáme, píše se s „h“ na konci; ale eqteráh přepisuji s „h“, protože následuje po dlouhé samohlásce).

Ezáfety zapisují odděleně pomlčkou a v případě koncového „e (h)“ či „á“ zapisují ezáfet pomocí „je“ např. *enqeláb-e sefid, sedá-je pá-je áb*.

Nakonec bych chtěla zmínit způsob napojování dvou subjektiv či adjektiv, končících na souhlásky a propojených spojkou „a“ (va). V perštině se vyskytuje velmi časté propojení pomocí písmene „o“. Slova se tak vysloví dohromady jako „jeden výraz“: *randž-o-gandž*.

1 Společnost a kultura Íránu v 19. a 20. století

1.1 Persie na sklonku vlády Qádžárovců

1.1.1 Modernizační tendence ve společnosti

Qádžárovská Persie se zhruba od druhé poloviny 19. století seznamuje se západními technologiemi, vzdělávacími systémy, vědou i kulturou. Roku 1828 podepisuje Fath Alí Šáh turkmančajský mír, který ukončuje vleklé války s Ruskem a započiná novou éru perské zahraniční diplomacie. Persie se začíná podřizovat ruským a britským zájmům, což vytváří pnutí a nespokojenost ve společnosti i kritiku qádžárovských představitelů moci. Vojenské neúspěchy, zhoršující se ekonomická situace i narůstající státní dluh si čím dál naléhavěji žádají řešení. Íránci, kterým se daří vycestovat do Evropy, srovnávají tamější poměry s domácími. A Írán zaostává skoro ve všech oblastech.

Devatenácté století pod absolutistickými qádžárovskými vládci zaznamenává několik významných osobností, bez jejichž reformního úsilí by se společnost modernizovala mnohem pomaleji a obtížněji. Je to např. Mírzá Abolqásem, ministr nadějného, ale předčasně zemřelého prince a ázerbájdžánského guvernéra Abbáse Mírzy (z. 1833). S jeho pomocí zavádí princ roku 1816 a o osm let později zahajuje v Tabrízu knihtisk. Další iniciátor vojenských i hospodářských reforem je Mírzá Taqí Chán (zavražděn z rozkazu šáha r. 1852), známější pod jménem Amír Kabír. Tento ministr na dvoře šáha Náseroddína (1848–1896) iniciuje roku 1852 založení prvního perského vyššího učiliště Dárolfunún. V překladu „dům nauk“, aneb první perská „univerzita“, vyučuje na základě evropských poznatků především technické, ale i lékařské a několik humanitních oborů. Z Evropy jsou najímáni učitelé a naopak mladí Íránci absolvují studium v západní Evropě, především ve Francii. Evropa vstupuje i na pole íránské literatury. Koncem 19. století se překládají francouzští romanopisci jako Dumas, Verne, Chateaubriand a další autoři, jejichž tvorba inspiruje první moderní perské prozaiky.



Amír Kabír

Pokusy o reformy v politicko-společenské sféře ale trpí nesystematičností a jejich iniciátoři umírají mnohdy násilnou smrtí; modernizace se zpomaluje a země zadlužuje. Situaci zhoršuje Mozaffaroddín, syn a následník zavražděného šáha Náseroddína. Mozaffaroddín je slabý panovník, bez dostatečné vůle a schopností vládnout zemi, zmítané na pokraji krize. Jeho nákladné léčebné pobyty v Evropě enormně zatěžují státní pokladnu a dvě horentní ruské půjčky situaci ještě více zkomplikují. Země se stává křižovatkou zájmových sfér Velké Británie a Ruska. Korupce, stagnace a hlavně pronikání cizího vlivu vedou k nárůstu nespokojenosti ve společnosti a zároveň k posilování iránského nacionalismu.



Šáh Mozaffaroddín

V Teheránu, a později v Tabrízu, se začínají formovat tajné opoziční organizace, distribuující protivládní letáky (zvané *šabnáme* – noční dopisy). Na konci 19. století se v politických kruzích vedou dalekosáhlé diskuze o definování nacionalismu v iránských podmínkách.

Vlivnou vládnoucí elitu na přelomu 19. a 20. století tvoří velcí pozemkoví vlastníci, *ulamá* (duchovní) a *bázár*.² Všechny tyto tři skupiny jsou navzájem provázány a hluboce zakořeněny v iránské společnosti. Obchodnická vrstva *bázáru* pociťuje čím dál naléhavěji narůstající konkurenci zboží ze západu. Nevýhodné koncese i absence účinných zákonů znemožňují plynulé obchody. Jsou to právě obchodníci, kteří vedle intelektuálních elit vycestovávají do zahraničí, převážně Osmanské říše, Indie a na Kavkaz a mohou srovnávat i přijímat nové revoluční myšlenky.



Obchodníci bázáru

Putování Ibráhíma Bega (Sijáhat-náme-je Ibráhím Beg) je stěžejní prozaické dílo předrevoluční doby, které kritikou vlády i duchovenstva předchází a ovlivňuje nadcházející revoluční události. Autorem třídlínného románu sepsaného a vydaného

² Více k tématu iránských elit viz. Zonis, M.: *The Political Elite of Iran*, Princeton 1971.

v exilu je íránský obchodník.³ Kromě hořké kritiky domácích poměrů poukazuje dílo i na úpornou snahu Íránců hledat vzory v zahraničí. Že to vůbec nemusí znamenat pouze na Západě, ilustruje celá jedna kapitola třetího dílu *Sijáhat-náme*, popisující strmý rozvoj a pokrok Japonska. Tato země je vzorem i konstitučním politikům. Ti si kupříkladu vítězství Japonska v rusko-japonské válce i tamější úspěšnou modernizaci vysvětlují právě přijetím ústavy.

Dalším dílem, které posiluje nespokojenost se stávající společenskou a politickou situací, je překlad Morierova *Hádží Baby z Isfahánu*. Angličan James Morier prokazuje na cizince vzácně hluboký vhled do íránské společnosti, ale překladem do perštiny Íránce Mírzy Habíba získává dílo ještě kritičtější i zábavnější rovinu než originál. Především sarkastické oddíly o stavu duchovenstva doplňuje perský překladatel mnohem jízlivějšími úsudky a drtivější kritikou.⁴



Mírzá Malkom Chán

³ Hadží Zajnolábiddín Mu'taman z Marághy, autor *Sijáhat-náme*, hodně cestoval a nakonec se usídlil v Istanbulu. První díl románu vyšel v Káhiře, není datován, ale vyšel pravděpodobně na začátku století. Je nezdařilejším ze všech tří svazků, hodně kritický k poměrům a hlavně vůči duchovenstvu, má silně autobiografické prvky. Druhý díl vyšel roku 1905 v Kalkatě a třetí v Istanbulu roku 1909. Kromě společenské hodnoty má dílo také nepostradatelný literární význam. Autor jako jeden z prvních opouští květnatý a nesrozumitelný jazyk a snaží se zachytit jednoduchou, hovorovou řeč.

⁴ *Hádží Baba z Isfahánu* líčí satiricky a výstižně sociální rozvrstvení perské společnosti. V literárních kruzích se vedly dalekosáhlé diskuze o autorství knihy, jak je možné, že se cizinci podařilo tak dokonale vystihnout Íráncovu duši. Další spor se vyvinul kolem autora perského překladu. Jak E.G.Browne v *The Literary History of Persia*, tak i Rypka v *Dějinách perské literatury* uvádějí jako překladatele Šejcha Ahmada „Rúhího“ Kermáního, zapřísáhlého kritika Naseroddína, popraveného roku 1896. Jak ale dokazuje a dokumentuje H.Kamšad v *Modern Persian Prose leader* (Cambridge 1966), již samotný Browne musel vědět o existenci skutečného překladatele, Mírzy Habíba. Anglický originál vyšel poprvé v Londýně roku 1824: Morier, J.: *The Advantures of Hajji Baba of Ispahan*. V perštině vyšlo až roku 1905 v Kalkatě (vydal s předmluvou i chybnou autorizací překladatele D.C. Phillot). Do češtiny přeloženo pod názvem *Hadži Baba z Isfahánu*, vyšlo s doslovem J. Rypky v nakladatelství Sfinx roku 1941.

Opoziční předrevoluční ovzduší rozvíjí rovněž novinářskou aktivitu a přísná cenzura musí čelit čím dál většímu náporu zarputilých literátů a novinářů. Před revolucí roku 1905 publikuje pouze několik oficiálních listů, které se samozřejmě neodvažují cokoli kritizovat. V neoficiálních listech se ale začínají množit satiry a lamentace na politiku, navzdory tomu, že výraznější protesty bývají hned v zárodku potlačeny. Skutečná kritika vychází pouze v zahraničních perských novinách. Nejdůležitější pozici zastává londýnský měsíčník *Qánún* (Zákon), vydávaný v letech 1890–1896 bývalým íránským vyslancem Mírzá Malkom Chánem. Politik, esejista a dramatik formuje svými myšlenkami o konstituční monarchii a individuálních právech člověka základy budoucího parlamentarismu. Jeho novinářský styl a jazyková vytržbenost předznamenávají vzor budoucím generacím novinářů. Mnoho slov, která poprvé představuje Malkom, přechází do běžného jazyka a dodnes se používá.

1.1.2 Rozkvět žurnalistiky během konstitučních událostí

Rostoucí nespokojenost s dosavadní vládnoucí qádžárovskou dynastií a hospodářská krize sjednocují zmiňované elity a společně s vrstvou intelektuálů podněcují povstání, které začíná v prosinci roku 1905 a dostává později název Konstituční revoluce (*enqeláb-e mašrútiyyat*). V počátečních fázích podporuje hnutí rovněž duchovenstvo, které se ale později od veškeré podpory distancuje a někteří z jejich představitelů, jako například šejch Fazlolláh Núrí, dávají otevřeně najevo štvavou nenávist vůči nastávajícím změnám.⁵ Již v říjnu roku 1906 zasedá první parlament – *madžles*, a na konci prosince roku 1907 přijímá ústavu (*mašrútiyyat*).⁶ Krátce nato umírá šáh Mozaffaroddín a střídá ho mladý Mohammad Alí (1907–09).

Období od začátku revoluce až po vojenský puč Rezy Chána (1905–21) se vyznačuje extrémním rozmachem žurnalistiky a také poezie. K rozkvětu přispívá

⁵ Jádrem konstitučního hnutí tvoří z řad duchovenstva především Mohammed Tabátábáji a Málek Motakallemún, Naopak proti se staví Mír Hášem Davačí a Fazlolláh Núrí, po kterém jsou v dnešním Íránu pojmenovávány ulice, (mimo jiné také proto, že zahynul mučednickou smrtí (zlynčován davem)).

⁶ Část ústavy byla předložena již roku 1906, celá schválena až roku 1907. Ve většině pramenů je citována jako *Ústava z roku 1906*.

bezesporu uvolněnější atmosféra po vydání ústavy i svoboda tisku. Např. roku 1907 je založeno 84 nových listů, předhánějících se v otevřenosti a kritice vůči prohrěškům režimu a zdůrazňujících nové obzory, které otevírá konstituční řád.⁷ Mezi nejvýznamnější patří týdeník *Súr-e Isráfil* (Hlásná trouba Isráfilova), založený roku 1907 v Teheránu. Do satirické přílohy *Čarand-parand* (Tlachání) přispívá také Álí Akbar Dehchodá (1879–1956), zakladatel satirické prózy v perské literatuře a krátce i poslanec parlamentu.

Příznivou atmosféru novinářského rozkvětu přerušuje ovšem roku 1908 ruská expanzivní politika. Naděje svobodného tisku na čas ochabují, editor *Súr-e Isráfil* Mírzá Džahángír je usmrčen a Dehchodá donucen emigrovat. Po návratu z nuceného exilu v cizině a první světové válce se tento autor znovu účastní politického dění. Nebojí se napadat citlivá politická témata, ostře kritizuje duchovenstvo. Je mezi prvními kritiky sociálních problémů, jako je chudoba, závislost na opiu a prostituce.



R. I. IRAN
Álí Akbar Dehchodá

1.1.3 Země na strategickém kolbišti mocností

Írán se stává roku 1907 konstituční monarchií, ale samotná ústava je dodnes předmětem diskusí mezi historiky.⁸ Odráží ambice íránských intelektuálů, snažících se především omezit panovnickovy pravomoci v oblasti udílení zahraničních koncesí a půjček. Položené základy budoucí modernizace ovšem provokují větší část ší'itského duchovenstva, bez jejichž podpory, hlavně v počátečních fázích

⁷ Kamšad, H.: *Modern Persian Prose Literature*, Cambridge (UK) 1966, str. 35.

⁸ Ústava byla sepsána podle belgického vzoru a přizpůsobuje se liberálně-demokratickým myšlenkám, zakládaných na nezadatelných právech člověka. Kopíruje evropské ideové koncepce, ale obchází jejich principiální podstatu, odluku církve od státu. K té v Íránu nikdy nedošlo a duchovní naopak prosazují v ústavě pravomocnou kontrolu zákonů pěti modžtahedy (ší'itští duchovní znalí jurisprudence, vykonavatelé idžtihádu – právního posouzení dle vlastního názoru) a zároveň princip legitimacy zákonů v souladu s šari'ou. Více se problémem zabývá např. Roger M. Savory v oddíle *Social Development in Iran during the Pahlavi Era*. In: Lenczowski, G.: *Iran Under the Pahlavis*, Stanford 1978; více k íránské ústavě viz. http://en.wikisource.org/wiki/Iranian_Constitution_of_1906.

revoluce, by konstituce nikdy neobstála. *Ulamá* nepřejí modernizaci a evropeizaci a v dalších fázích revoluce se stahují z dění nebo přecházejí do přímé opozice.⁹

Dočasné vítězství revoluce ovšem sjednocuje Rusko a Velkou Británii v posílení vlastních mocenských zájmů. Roku 1907 uzavírají tajnou dohodu, která vymezuje severní ruskou sféru vlivu, jižní britskou a střední společnou. Do severní ruské patří i Teherán a Rusové zasahují do revoluce hned dvakrát. Roku 1908 uskutečňuje kozácká brigáda na šáhův rozkaz státní převrat a ukončuje činnost prvního *madžlesu*. O tři roky později, roku 1911, je před postupujícími ruskými jednotkami rozpuštěn druhý *madžles* a proveden převrat. Na trůnu je oficiálně ponechán poslední Qádžárovec, devítiletý Ahmad Mírzá (1909–1925), ale Persii obsazují ruská a britská okupační vojska.



Ahmad Mírzá

Na troskách povstání vzniká mýtus poražené revoluce. V současnicích hnutí se mísí revoluční ideály s ukřivděností nad zradou šáha i s odporem vůči nemohoucnosti ve hře mocností.¹⁰ Vlna vlasteneckého nadšení i frustrace z prohry se odrážejí v pocitech Íránců po několik následujících generací. Historik Homájún Katouziján popisuje dopady revoluce na smýšlení lidí: „*Jediné další alternativní vysvětlení přisuzovalo zosnování celého hnutí spiknutí Velké Británii, která se tak snažila učinit přítrž ruskému vlivu v Íránu. Generace, která revoluci podporovala nebo se jí účastnila, své náklonnosti později litovala; částečně kvůli utopickým nadějím, jenž byly zmařeny, ale hlavně z uvedení země do chaosu, jenž následoval spolu s hrozbou dezintegrace krátce po oslavách počátečního vítězství.*“¹¹ Jedno z nejzdařilejších prozaických děl odrážejících tuto paranoii a deziluzi je satirický román Írádže Pezeškového Drahý strýček Napoleon (*Dáji-je džán Napulijún*), který

⁹ Hnutí podporoval např. modžtahed Sajjed Mohammad Tabátábáji a Sajjed Abdolláh Behbahání. Proti ústavě se postavil Fazlolláh Núrí, který byl za svou podporu šáha a odpor proti ústavě zlynčován roku 1919 teheránským davem.

¹⁰ Ansáří, A. M.: *Modern Iran Since 1921*, London 2003, str. 6.

¹¹ Katouziján, H.: *Iranian History and Politics*, New York 2002, str. 140.

vyšel v Íránu poprvé roku 1973.¹² Satirické vyprávění se odehrává na počátku druhé světové války a vypráví o zahořklém starci, který svádí všechny své životní prohry a neúspěchy na Brity. Paranoidně se domnívá, že Britům nejde o nic menšího, než o likvidaci jeho samotného, protože se kdysi dávno účastnil jisté drobné vojenské potyčky.

K důležité události pro pozdější vývoj dochází roku 1901, kdy získává britský poddaný William Knox d'Arcy koncesi na dvě třetiny íránské ropy. Roku 1909 je v Londýně založena Anglo-íránská naftová společnost (*Anglo-Iranian Oil Company, AIOC*), od které roku 1914 odkupuje britská vláda většinový podíl akcií. Ropná politika vede Velkou Británii k podpoře arabského kmenového náčelníka šejcha Chazála v jihoíránské provincii Chúzestán i bachtijárských kmenových vůdců proti centrální perské vládě.

Po zahájení první světové války vyhláší sice Írán neutralitu, ale než ji získá šanci prosadit, ocitá se na strategickém kolbišti mocností. Roku 1914 zasedá nový *madžles*, ale ruské a britské jednotky okupují zemi a moc přebírá konzervativní kabinet. Zesílují cenzura a tisk. Roku 1915 podepisují Rusové s Brity tajnou smlouvu o přemístění sfér zájmů. Britové slibují Rusům poválečnou správu Úžin a Istanbulu za předpokladu, že jim přenechají dosud neutrální íránskou zónu. Britský vliv se snaží potlačit „německý Lawrence“, agent Wassmuss, organizující kmenové povstání na jihu. Rusové přinutí i třetí *madžles* ukončit činnost a poslanci parlamentu s výrazně antiruskými, zato proněmeckými tendencemi, se stahují nejprve do Qomu, kde vytvářejí prozatímní vládu a posléze do Kermánšáhu. Současně se mladičský Ahmad Šáh pokouší vládnout v Teheránu, takže situace vede k totální dezintegraci. Vojenské aktivity Ruska, Turecka, Velké Británie i Německa a horečná činnost jejich agentů sice uvádějí zemi v chaos, ale kořeny desintegrace spočívají v neméně

¹² V angličtině vyšel román pod názvem *My Dear Uncle Napoleon*. Hlavní hrdina spojuje svůj osud s obdivovaným Napoleonem a nehorázně se chlubí údajnými hrdinstvími, kterých dosáhl během konstituční revoluce. Zároveň tyranizuje celou svou rodinu i sousedy nesmyslnými rozkazy a autoritářstvím. Dílo si získalo v Íránu hned po svém vydání obrovskou oblibu a dříve, než bylo po revoluci roku 1979 zakázáno, se ho prodalo milióny výtisků. Také filmové seriálové zpracování se dočkalo patrně největší popularity v historii moderní íránské kinematografie vůbec.

rozpolcené domácí politice. Na severu země navíc propuká roku 1918 hladomor, při kterém vymírá podle některých údajů až čtvrtina obyvatelstva.

Situaci vyhrocují Britové, kteří se cítí posílení dočasným stažením Sovětského svazu ze zahraniční politiky v důsledku revoluce roku 1917. Britský ministr zahraničí lord George Curzon prosazuje novou smlouvu, která by v případě realizace přeměnila Írán ve faktický protektorát Britů. Íránský premiér Vosúqoddoulat podepisuje roku 1919 za tučnou provizi britsko-perskou dohodu, čímž se v podstatě zdiskredituje a podněcuje další nacionalistické vášně. V zemi se formují různé regionální vlády, například nejznámější v Gílánu. Vůdce Mírzá Kúček Chán obsazuje se svými jednotkami *džangalí* (lesáci) roku 1920 Rašt a vyhláší zde Perskou socialistickou republiku. Hrozba občanské války a chaosu je nakonec klíčovým faktorem k úspěšnému převratu roku 1921, který přivádí na výsluní kozáckého velitele Rezu Chána, pozdějšího zakladatele nové dynastie Pahlaví.

1.2 Vláda Rezy Šáha (1925–1941)

1.2.1 Střídání dynastií v Persii

Premiér Vosúqoddoulat je nucen podat demisi, Curzonova smlouva se s okamžitou platností ruší. Britové se obávají ruského převzetí moci v Teheránu, a proto se soustředí na oslabování pozic bolševického Ruska. Britský generál Ironside podřizuje perskou kozáckou brigádu britskému vedení a hledá silnou osobnost, která by zaštitila stahování Britů z Íránu a zabránila sovětskému pronikání.¹³ S podporou britských diplomatů a důstojníků, ale bez vědomí britské vlády,¹⁴ provádí plukovník Rezá Chán v Teheránu 21. února 1921 státní převrat a vzápětí je jmenován ministrem války a vrchním velitelem armády. Puč je přivítán jak íránskými nacionálními intelektuály a vojenskými autoritami, tak veřejností, pro kterou znamená příslib stability.

¹³ Více k situaci za první světové války a nastolení Rezy Šáha viz: Gombár E.: Írán za vlády Rezy Šáha Pahlavího, Historický obzor (č. VII - VIII), Praha 2001, str. 183.

¹⁴ Katouziján, c.d., str. 54.

Osobnost Rezy Chána, pozdějšího šáha Pahlaví, vyvolává dodnes debaty mezi historiky i nostalgickými pamětníky monarchie. Za dobu trvání dynastie Pahlaví (do roku 1979) líčí západní badatelé Rezu Šáha většinou jako moderního osvícence, který pozvedává zemi z temna středověké minulosti, než absolutistického vládce, který čím dál necitelněji soustřeďuje moc do svých rukou. Islámská revoluce zase obrací historický výklad v neprospěch šáha i celého sekulárního systému.¹⁵ Není pochyb, že v průběhu šáhovy vlády (1921–1941) dochází k položení základů moderního íránského státu. Zároveň ovšem nelze přehlížet míru autoritářství až diktátorství, která provází reformy a citelně postihuje i sociální sféru. Íránský koncept převzetí moci a její konsolidace v rukou jednotlivce není ojedinělým příkladem; navazuje na řetězec asijských i evropských států, uskutečňující hospodářské změny pod autoritářským vedením.



Rezá Šáh

Roku 1923 je Rezá Chán jmenován premiérem, ministrem vnitra a války. Poslední Qádžárovec Ahmad Šáh je donucen odcestovat do Evropy. Rezá v tomto období uvažuje o nastolení republiky, ale obavy z radikální Atatürkovy sekularizace v sousedním Turecku vyvolávají odpor duchovenstva i pozemkové aristokracie. Za hlavní cíl si Rezá klade vymanění Íránu z přímého politického vlivu Ruska a Velké Británie. To se částečně daří dekretem z roku 1928, v němž se ruší kapitulace a uzavírají nové celní smlouvy.

Do roku 1925 zaznamenává Írán jen nepatrný hospodářský rozvoj. Ve sféře zdravotnictví a vzdělání se instituce opírají pouze o zahraniční či misionářské zřizovatele, vláda se nesnaží vylepšovat podmínky. Ženy zůstávají stále ještě nezahalené, nemohou pracovat v úřadech ani ve veřejných sférách.



Rezá Šáh a Mustafa Kemal Atatürk

¹⁵ Cronin, S.: The Making of Modern Iran, New York 2003, str. 2.

Po válce se ale pomalu utváří střední vrstva, která potřebuje zázemí státní správy. Ozývají se požadavky na moderní dopravní systém ke zlepšení distribuce produktů. Rezá Chán se, stejně jako jeho velký vzor Mustafa Kemal Atatürk, rozhoduje vytvořit moderní silný soběstačný stát, a stejně jako Turecko se opírá především o armádu, o které prohlašuje, že je „duší národa“. Po ztroskotání republikánských aspirací se soustředí na centralizaci země eliminováním kmenového a etnického odporu¹⁶ a na rozvoj infrastruktury.

1.2.2 Reformace a modernizace společnosti

Roku 1925 přijímá Rezá středoperské příjmení Pahlaví a 12. prosince je korunován jako zakladatel nové dynastie na Rezu Šáha Pahlavího. Krátce nato začíná naplňovat impozantní program modernizace. Reformuje právní systém i civilní správu. Roku 1939 vydává občanský zákoník podle francouzského vzoru; nezměněné ponechává jen rodinné právo vycházející ze šarí'y. Nový obchodní zákoník zbavuje *ulamá* vlivu na komerční sféru a adoptuje principy západního obchodování. Zahraniční politika se orientuje zpočátku na Velkou Británii, na konci 30. let pak na Německo. V letech 1939–1941 Němci dominují íránskému zahraničnímu obchodu. Kromě průmyslové podpory se do Íránu sjíždějí také němečtí profesori, učitelé a poradci.

Stát buduje továrny, především textilního a zemědělského průmyslu. Prestižním symbolem modernizace se stává transíránská železnice, spojující sever země s jihem. Šáhovi se sice daří vymanit z přímého cizího vlivu, nepřímý komerční ovšem nadále pokračuje. Protože hlavní oporu v sociální sféře představují pozemkoví vlastníci, získává si šáh jejich podporu např. zrušením pozemkové daně roku 1934 nebo prodejem státní půdy. Sám vlastní největší objem půdy. Navzdory zrušení feudálního držení půdy (*tojúl*), nedochází ke zlepšení poměrů na venkově. Ve 30. letech je v zemědělství zaměstnáno na 90 % populace, přesto nebo právě proto se efektivita produkce a výroby nezvyšuje.

¹⁶ Podařilo se mu potlačit Brity podporovaného Chaz'ala i prominentní Bachtijáry. Další kmen Qaşqájů se spojil s Bachtijáry proti šáhovi, který je ovšem definitivně potlačil v tažení v letech 1929–1930.

Pozitivní dopad na celkovou vzdělanost má edukační reforma podle francouzského vzoru. Roku 1935 je otevřena Teheránská univerzita. Režim podporuje vzdělávání a zaměstnávání žen. Přes rostoucí rozpočet ve vzdělání absolvuje ovšem stále méně než 10 % obyvatel základní, a pouhé jedno procento střední vzdělání. Teherán se díky silné centralizaci stává středem většiny aktivit a modernizuje se. Rostoucí byrokracie a státní správa podporují urbanizaci a populace se rapidně zvyšuje.



Construction of Medical Faculty of Tehran University 1931-2 By Order of Reza Shah
Front Row L - R: First German Architect, Third: Ali Asghar Hakmat Minister -
of Education, Fifth: Abdol-Hamid Hakimi, Project Manager

S odporem hlavně ve venkovských oblastech se setkává reforma odívání. Mužům je zakázán turban (nahrazen nejprve vojenskými čepicemi *koláh-e pahlavi*, posléze evropskými klobouky). Pouze duchovním je povolen tradiční turban, přesto se ale z jejich řad zdvihaají vlny nevole proti nově nastolovaným pořádkům. Muži musí zaměnit tradiční oděv za západní a ženám je od roku 1935 zapovězen tradiční zahalující oděv. Málo známým faktem je i to, že Írán je vůbec první muslimskou zemí zakazující zahalování zákonem. Proti porušování těchto nařízení jsou zavedeny exemplární tresty, pokuty i vězení.

Výstavba lékařské fakulty Teheránské univerzity

Ve vztahu k *ulamá* i aristokracii zastává Rezá překvapivě taktický postoj. Netají se tím, že je považuje za brzdicí faktor reforem, zároveň si ale uvědomuje jejich tradiční zprostředkující pozici, bez které se nemůže obejít, jakkoliv silnou armádou se zaštiťuje. Ze zpětného náhledu na Rezovu vládu je navíc patrné, že se její míra mění v závislosti na moci, kterou na sebe panovník strhává. Například počáteční podpora republikánství i nacionalismu, se postupně transformuje do čím dál patrnější podpory monarchistické dynastické poslušnosti, jako nutného předpokladu existence národa.¹⁷ Ve stínu šáhovy osobnosti zanikají prominentní členové jeho



Abdolkhosro Tajmurtash

¹⁷ Ansáří, c.d.: str. 39-40.

kabinetu, považovaní historiky za klíčové iniciátory řady reforem. Jsou to hlavně ministr dvora Abdolhosejn Tejmúrtáš (z. 1933), ministr vnitra, spravedlnosti a financí Alí Akbar Dávar (z. 1937) a ministr financí Fírúz Farmánfarmáján (z. 1937).

Intelektuální zázemí, vzdělání v cizině a kritický přístup k reformám tvoří z této trojice mocný triumvirát modernizující Írán.¹⁸ Tejmúrtáš je nejmocnějším z celé trojice. Program jeho strany Nový Írán (*Írán-e nou*) vyzývá k transformaci íránského charakteru, od letargie k energii, od korupce k čestnosti, k osamostatnění Íránu pod praporcem dynastie Pahlaví.¹⁹

1.2.3 Negativní dopady šáhovy autokratické vlády

Ambiciózní rétorika, obohacená prezíravým postojem k islámu, ilustruje postupné pronikání státu do všech oblastí života, včetně doposud přísně střežené soukromé sféry. Reforma odívání, která má Íránce naučit myslet jako Evropané, budou-li se odívat jako oni, vzbuzuje vlny nevole, které se nejtragičtěji promítají při protestech v Mašhadu roku 1935. Protestující dav se shromažďuje v nejposvátnější ší'itské íránské svatyni Imáma Rezy a je za cenu několika stovek obětí krvavě potlačen. Jedním z důsledků tohoto masakru je i přemístění centra učenců do Qomu.

Na konci 20. let 20. století nabývá šáhova vláda stále více autokratických prvků, provázených paranoidní podezřívavostí vůči okolí. Jakékoliv projevy opozice jsou v zárodku potlačeny, rivalové odstraněni či donuceni emigrovat. Roku 1927 jsou zakázány veškeré komunistické a socialistické strany a šáh se začíná postupně zbavovat i svých nejbližších spolupracovníků. Takto je uvězněn a brzy umírá Farmánfarmáján a Tejmúrtáš, Dávar páchá sebevraždu. Vůdce opozičního kléru Modarris je krátce po krveprolití v Mašhadu zavražděn. Mladý politik Mosaddeq je

¹⁸ Tejmúrtáš pocházel z významné chorásánské rodiny, studoval v Petrohradu, procestoval Evropu a hovořil několika cizími jazyky. Byl hlavním architektem zrušení kapitulací. Dávar byl synem dvorního úředníka, studoval v Ženevě a byl hlavním iniciátorem ekonomických a legislativních reforem. Farmánfarmáján pocházel z qádžárovské královské rodiny, studoval v Bejrútu a Paříži, byl považován za anglofila, což mělo pozdější negativní dopad na jeho kariéru i život.

¹⁹ Ansáří, c.d., str. 45.

za svou neskrývanou kritiku šáhova modernizačního programu přinucen stáhnout se do soukromí. Tisk je pod striktní vládní censurou. Spisovatelé, básníci a novináři ustupují z politického dění, které se pro ně stává čím dál nepřátelštější. Roku 1924 je za politickou satiru a karikaturu šáha zastřelen básník Mírzáde 'Ešqí. Literáti se uzavírají do sebe a zakládají literární společnosti (*andžoman-e adabí*), zabývají se teoretickými otázkami literatury. Nacionalistické tendence naopak podporují hnutí očišťující perštinu od arabismů, vyzdvihují předislámskou historii, podporují folklór a vyhledávání tradic, pověstí, zvyků.

Jakkoli se dnes s odstupem času jeví tehdejší rapidní modernizace jako pokroková a zároveň necitlivá vůči předchozím tradicím, nelze nezmínit Šáhovo balancování mezi oběma protipóly. Rezá staví svůj ambiciózní program přeměny země především na nacionalismu, ale tradice se neodvážá zcela vymístit. Nikdy se mu nepodaří eliminovat duchovenstvo do takové míry, jako v sousedním Turecku. Ve svých prvních ediktech podtrhuje důležitost islámu, ale brzy na to znovuvzkřísí a glorifikuje předislámské achajmenovské a sásánovské období. Z hlediska legitimizace vlastní vlády zajímá nového šáha především posvátná posloupnost božské aureoly (*farru*) na krále králů (*šáhanšáha*).²⁰ Historie ve službě nacionalismu poslouží také nárokům nově založené dynastie Pahlaví na ryze perský původ (narozdíl od sesazené qádžárské – turecké dynastie).

Nikki R. Keddie²¹ konstatuje, že šáhova modernizace probíhá od shora a posiluje především vyšší vrstvu velkostatkářů a nově se utvářející střední třídu. V Íránu se tak od 30. let vytváří propast mezi dvěma kulturami, s negativními důsledky pro budoucnost.

Nepochopení a odstup prozápadních privilegovaných vyšších a středních vrstev vede většinové venkovské obyvatelstvo a *bázár* k semknutí s duchovenstvem, které je taktéž



Rezá Šáha a mladý Mohammad Rezá

²⁰ Více k tradici posvěceného nástupnictví viz: Filippini-Rinconi P.: The Tradition of Sacred Kingship in Iran. In.: Lenczowski, G.:c.d.

²¹ Keddie N.: Roots of Revolution, New Haven 1981.

přehlíženo a omezováno. O míře podpory svědčí snadnost, s jakou se daří roku 1941 Velké Británii a Sovětskému svazu odstranit šáha, za údajnou spolupráci s hitlerovským Německem. Spojenci obsazují Teherán, íránská armáda se vzdává po dvou dnech a Rezá Šáh je donucen abdikovat ve prospěch svého syna, Mohammada Rezy. Zakladatel dynastie Pahlaví umírá o tři roky později, roku 1944 v jihoafrickém Johannesburgu.

1.3 Vláda Mohammada Rezy (1941–1979)

1.3.1 Aktivizace politické scény ve 40. letech

Vládu Mohammada Rezy lze rozčlenit do několika etap, z nichž je patrná postupná konsolidace moci i zápolení v zásadních meznících novodobé íránské historie. Z hlediska míry svobody vyjadřování začíná první, svobodnější období, abdikací Mohammadova otce v průběhu druhé světové války a končí sesazením premiéra Mosaddeqa roku 1953. Druhé období pokračuje až do islámské revoluce roku 1979 a vykazuje utužující represe a potlačování opozice. Částečně díky cizí okupaci a později kvůli snahám o demokratický vývoj, přeje první desetiletí šáhovy vlády svobodnější žurnalistice i politické činnosti. Obzvláště poezie se v literatuře vymezuje jako prostředek ideologických bojů.



Mohammad Rezá

Spojenecká britská a sovětská okupace během druhé světové války sice vzbuzuje v mnoha Íráncích rozhořčení, ovšem jiní využívají uvolněnější atmosféry k dosud potlačovaným politickým aktivitám. Nemálo k tomu přispívá i mladý šáh, na počátku vlády teprve jednadvacetiletý, který zatím nezasahuje zásadním způsobem do dění v zemi. Formují se pravicová uskupení, podporovaná bohatými obchodníky, majetníky půd a náboženskými představiteli a také levice se zdárně vzpamatovává z předchozích restrikcí. Írán je ze strategického hlediska klíčovým územím druhé světové války a roku 1943 zde během Teheránské konference podepisují Stalin, Churchill a Roosevelt třístrannou dohodu o ekonomické pomoci válečnému Íránu. Spojenci přislíbují rovněž stažení vojsk do šesti měsíců od porážení hitlerovského Německa, což ovšem Rusové nedodrží

a zůstávají v severozápadní části Íránu, kde napomáhají k vytvoření dvou prosovětských republik. Stahují se až roku 1946.

Při všeobecné amnestii propouští šáh mnoho levicových aktivistů a radikálních intelektuálů; řada z nich brzy nato formuje roku 1941 komunistickou stranu *Túde*. Komunistická strana Íránu (*Hizb-e túde-je Írán* – Strana íránského lidu) láká svým programem i dobrou organizací (financovanou ze Sovětského svazu). Stává se populární mezi studenty i profesory. Podle literárního vědce H. Kamšada přispívá k popularitě *Túde* rovněž fakt, že není stranou „osobnosti“, ale „myšlenky“. Odhaduje, že na počátku 50. let se více než 70% studentů Teheránské university hlásí ke komunistické ideologii.²²

1.3.2 Znárodnění ropného průmyslu a Ábádánská krize

Roku 1949 je *Túde* obviněna z neúspěšného atentátu na Mohammada Rezu a rozpuštěna; ve své činnosti však pokračuje s ještě větší odhodlaností v poloilegalitě. V politické sféře se padesátá léta nesou v duchu represí vůči liberálům, opozici a *túdistům*. K posílení šáhova režimu a potlačování opozičních složek je roku 1957 založena výzvědná a bezpečnostní služba *SAVAK* (*Sázemán-e ettelá'at ve amnijat-e kešvar*, Národní informační a bezpečnostní služba), při jejíchž výsleších, násilných akcích a vězněních zahyne tisíce Íránců. Organizace získává až do svého zrušení roku 1979 punc démonického monstra, jehož brutalita zasahuje hluboko do podvědomí Íránců a promítá se do alegoricky a symbolicky psané literatury.

Ke konci 50. let dochází ovšem také k rapidnímu ekonomickému růstu, průmyslovému rozvoji a westernizaci společnosti. Klíčovou událostí tohoto desetiletí je znárodnění ropného průmyslu Mohammadem Mosaddeqem (1882–1962).²³



Mohammad Mosaddeq

²² Kamšad, H.: *Modern Persian Prose Literature*, Cambridge (UK) 1966, str. 87.

²³ Dr. Mohammad Chán Mosaddeqosaltanat pocházel z významné aristokratické rodiny. Otec byl bachtijárský ministr financí, matka qádžárovská princezna, sestřenice Náséroddína. Jeho politická kariéra začala ještě za konstituční revoluce, kdy se stal poslancem *madžlesu*. Poději vyučoval

Mosaddeq je jednou z nejvýraznějších osobností íránské politické scény 20. století. Roku 1944 zakládá politické uskupení Národní fronta Íránu (*Džabhe-je mellí-je Írán*), které tvoří především politici vystudovaní ve Francii. Nacionalisticko-liberální a sociálně demokratické zaměření strany přeje silícím snahám o radikální řešení nerovnoměrného rozdělení příjmu z ropy. Společnost AIOC (Anglo-Iranian Oil Company) ovšem jakákoliv jednání ignoruje a nesouhlasí ani s vyjednáváním generála Razmará, premiéra od roku 1950, který navrhuje rovnoměrné rozdělení zisku.

V březnu roku 1951 apeluje Hadží Alí Razmará na *madžles*, aby nedopustil plnou nacionalizaci ropného průmyslu, protože by to poškodilo íránskou zahraniční politiku a její závazky k Británii. Varuje také před neschopností íránské strany okamžitě převzít ropný sektor, protože postrádá vlastní, dostatečně kvalifikované pracovníky. Všechny tyto obavy se později naplní. Razmará je několik dnů po projevu v parlamentu zavražděn stoupencem radikální organizace Islámští mučedníci (*Fedáján-e islám*) a v květnu téhož roku přijímá parlament i senát zákon o úplné nacionalizaci íránského ropného průmyslu.

Na konci dubna roku 1951 jmenuje parlament populárního politika Mosaddeqa premiérem a šáh je nucen rozhodnutí přijmout, přestože k tomu má silné osobní výhrady. V téže době jsou vysláni zástupci do Chúzestánu (jihoíránské provincie při Perském zálivu), kteří mají provádět znárodňující proces. Britové okamžitě zablokují produkci i prodej íránské ropy a vyhrožují logistům i obchodníkům, že proti nim v případě transakcí povedou sankce. Zároveň podávají oficiální stížnost k Radě bezpečnosti OSN. V Íránu vede tzv. *Ábádánská krize* k rapidnímu poklesu produkce i prodeje ropy, projevuje se i technická nedostatečnost při převzetí průmyslových zařízení.



Mosaddeq v davu nadšených přívrženců

ekonomii na Teheránské univerzitě. Roku 1921 byl jmenován ministrem financí a roku 1923 ministrem zahraničí. Nesouhlasil s postupem Rezy Chána a roku 1923 volil proti jeho jmenování šáhem.

Při jmenování vládního kabinetu roku 1952 trvá Mosaddeq na premiérské výsadě jmenování ministra obrany a náčelníka štábu, jako tomu bylo doposud. Šáh ale odmítá a Mosaddeq krátce na to rezignuje. Oblíbený politik si je dobře vědom své celospolečenské popularity a apeluje na veřejnost, aby ho podpořila. Místo něj se premiérem stává Ahmad Qavám (1876–1855), politik se zkušenostmi ještě z qádžárovské vlády. Qavám obnovuje vyjednávání s Velkou Británií, čímž vyvolává masové demonstrace a protesty po celé zemi. Šáh se obává dalších nepokojů a tak znovu jmenuje Mosaddeqa do jeho původní funkce premiéra.

Velká Británie, která dál pokračuje v blokádě íránské ropy, mezitím získává cenného spojence. Vládu v USA přebírají republikáni v čele s Eisenhowerem, který je na rozdíl od svého předchůdce mnohem více nakloněn myšlence zasahování do vnitřní politiky Íránu. Vzniká tak plán CIA na odstranění Mosaddeqa, který dostává název *Operace AJAX*. Mosaddeq si uvědomuje sílící tlak a snaží se přesvědčit šáha, aby opustil zemi. To se mu nakonec podaří. V nuceném římském exilu pak podepisuje šáh Mohammad Rezá dva dekrety. V jednom odvolává Mosaddeqa a v druhém jmenuje generála Fazlolláha Záhedího premiérem. V Teheránu se situace vyhrocuje 19. srpna (proslulého 28. mordádu), kdy s finanční podporou USA zasahují vládní tanky proti demonstrantům. Mosaddeqova residence je bombardována, premiér zatčen a šáh se může vrátit zpět do Teheránu. Nejslavnější premiér v dějinách Íránu je souzen za velezradu a odsouzen k doživotnímu domácímu vězení. Na veřejnost se už nikdy nevrátí, umírá roku 1967.

1.3.3 Levicová a islamistická radikalizace společnosti

Na počátku 60. let se sice hospodářská situace Íránu stabilizuje, šáh má ale mnoho důvodů k obavám. Mosaddeq je v domácím vězení stále populární a v okolních státech dochází k radikálním změnám na politické scéně. Roku 1958 je svržena královská rodina v Iráku a roku 1960 ukončuje vojenský puč Menderesův režim v Turecku. Šáh se právem bojí o své postavení; potřebuje podpořit klesající autoritu a upevnit dominantní postavení. Přeje si nekrvavou revoluci seshora, vedenou dynamickým, „revolučním monarchou“. Vyhlašuje tedy v listopadu roku 1961 tzv. Bílou revoluci (*Engeláb-e sefid*), ratifikovanou o dva roky později v celostátním referendu. O tom, že šáha vedou k vyhlášení reformní revoluce spíše

politické než ekonomické důvody, svědčí i konečné výsledky. Navzdory obrovské populistické kampani se nedostavuje kýžený pokrok a zlepšení v takové míře, jaká je propagována. Některé body reforem mají ale nesporně kladný dopad, jako např. volební právo žen (i když se právě kvůli němu radikalizuje Chomejní) a částečně i pozemková reforma nebo reforma vzdělávání.

Od poloviny šedesátých let se vnitřní politika země opět výrazně vyostřuje. Radikální duchovní Rúholláh Chomejní odchází sice roku 1964 do exilu v Turecku a Iráku, přesto však, nebo právě proto, dochází k ještě silnějším manifestacím odporu proislámských sil. K projevům islámského cítění dochází dokonce i tam, kde bychom to úplně nečekali, a to v oblasti ženského zahalování. Dávno již pominuly doby, kdy při vyhlášení zákona o povinném „odhalení“ z roku 1936 nesměla žena v čádoru či šátku ani do autobusu. Ženy se postupně vyrovnávají s omezením po svém, na venkově se zahalují dál, města se vyznačují větší uvolněností, od minisukní až po vysoké podpatky a výrazný make-up. Zrušení zahalení představuje pro určitou část žen symbol osamostatnění, pro jiné naopak nesnesitelnou potupu. Ke konci 60. let ovšem dochází k jakési renesanci zahalování žen. Přestože nelze hovořit o nějakém organizovaném protestu (většina žen v městech chodí dál nezahalena), rozhoduje se mnoho vzdělaných a dobře postavených žen využít šátku jako nástroje protestu. Zahalení těchto žen symbolizuje nepřátelství vůči šáhovi i odmítání západní kultury.

Konec šedesátých a celá sedmdesátá léta jsou protkány vlnami protestů proti útlaku. Vytvářejí se skupiny prosazující ozbrojenou reakci na šáhovy represe a poklonkování Západu. V boji proti režimu jsou tak postupně angažovány nejen levicové, ale i islámské síly. Roku 1965 zakládají tři studenti Teheránské univerzity islámskou socialistickou Organizaci bojovníků iránského lidu (*Sázemán-e*



شاه

هر یک از ما در خانه‌ای
زندگی می‌کنیم. ما در خانه
خود به پدر احترام می‌گذاریم
و او را دوست داریم.

ما یک خانه بزرگتر هم داریم. این خانه بزرگ کشور
ما ایران است. ما در این خانه بزرگ مثل یک خانواده هستیم.
شاه مثل پدر این خانواده است. ما مثل فرزندان او هستیم.
شاه همه ما را دوست دارد. ما شاهنشاه مهربان خود را مثل
پدر خود دوست داریم. ما به شاهنشاه خود احترام می‌گذاریم.

AV

Propagace Pahlaví v učebnicích základních škol

modžáhedín-e chalq-e irán), mísící prvky marxismu, nacionalismu a islámu.²⁴ Roku 1971 vzniká radikální marxistické uskupení Organizace mučednických guerill iránského lidu (*Sázemán-e čerikhá-je fedái chalq-e irán*), které si až do revoluce 1979 klade za cíl svržení režimu Pahlaví.

Jednou z mnoha „pomyslných posledních kapek“ trpělivosti přetéká pohár emocí Íránců v říjnu roku 1971. Slaví se 2500 let existence „slavné Perské říše“, ale na honosné oslavy v starobylé Persepoli pozývá šáh pouze zahraniční hosty a vládní honoraci. Výdaje za slavnost jsou nehorázně vysoké i v oficiálních cifrách (40 mil. dolarů). Neoficiálně se uvádí až trojnásobek. O několik let později, roku 1976, překvapuje šáh znovu. Převádí začátek perského kalendáře z islámské hidžry na letopočet usednutí Kýra Velikého na trůn. Írán tak ze dne na den „zestárne“ z roku 1355 na rok 2535. Árájmehr (světlo Árjú) a šáhanšáh (král králů) Mohammad Rezá Pahlaví se blíží se svým panováním ke konci. Protesty a demonstrace proti jeho vládě nabývají postupně na intenzitě, až roku 1978 vypukají naplno a ovládnou celou zemi. Druhý a poslední šáh dynastie Pahlaví v lednu roku 1979 opouští Írán a do země se vrací symbolický turban, předznamenávající islámskou vládu. Na konci ledna roku 1979 přilétá za jásavého nadšení statisíců lidí ájátolláh Chomejní z pařížského exilu. Islámská revoluce začíná novou éru novodobých iránských dějin.



Návrat Chomejního

²⁴ Tato později paramilitární organizace je nejčastěji označována zkratkami PMOI, či MEK. Roku 1975 se od ní odštěpilo křídlo, které dále následovalo pouze marxistickou ideologii, ale po roce 1980 bylo novým režimem zlikvidováno. Členové PMOI útočili na americké cíle v Íránu a aktivně se podíleli na zadržování rukojmích na americké ambasádě roku 1979. Po neshodách s nově nastoleným islámským režimem zahájili ozbrojený boj i proti němu a stáhli se do Iráku, odkud částečně působí dodnes. Současný režim je nazývá hanlivým výrazem *monáfegún* – pokrytci.

2 Vývoj moderní perské literatury

2.1 Období konstituční revoluce

2.1.1 Rozkvět tisku

Od konce 19. století se perská literatura radikálně politizuje a obohacuje sociální tematikou, vytěsňenou do té doby na okraj pozornosti. Proměna hodnot a témat přetváří nejen samotné autory, ale i jejich čtenáře, kteří aktivně reagují na nabízené výzvy. Sympatizující pouto mezi příjemci literárních děl a jejich tvůrci navíc formuje názorové spektrum široké čtenářské obce a vyvolává identifikaci čtenáře s předkládanou tvorbou.

Tisk je jedním z nejvýraznějších prostředků osvěty a modernizace. Vedle oficiálně propagovaných hodnot šíří noviny a časopisy sociálně a společensky orientovanou poezii, která tak poprvé v masovém měřítku prostupuje většinovou společností. Převratné změny pohřbívají zaběhlé pořádky, jednotlivci hledají novou identitu, kterou by mohli aplikovat na celý národ. Nejvíce periodik tak vzniká právě během konstitučních událostí (roku 1909 jich je založeno více než devadesát).



Časopis Súr-e Isráfíl

Malkom Khán,²⁵ vydavatel londýnského exilového časopisu *Zákon (Qánún)*, operuje od konce 19. století do té doby zcela neznámými „osvícenými“ termíny jako „přirozená práva, lidská společnost“ apod. V duchu hesla *ettefáq, 'edálat, taraqqi* (konsensus, spravedlnost, pokrok) vytváří předvoj modernizačních snah. Rovněž koncisní jazyk a unikátní styl téměř čtyřiceti čísel *Qánúnu* vytvářejí normu i předlohu íránským publicistům následujících let. Ovlivněn pobytem ve Velké Británii, prosazuje Malkom systém konstituční monarchie. Později se jeho terminologie o všeobecné rovnosti a podřízenosti spravedlivým zákonům promísí s idejemi levicově a sociálně smýšlejících básníků a literátů.

²⁵ Viz str. 3, kapitola 1.1.1

V Persii vydávaný časopis Hlásná trouba Isráfilova (*Súr-e Isráfil*) patří k předním propagátorům jazykových očíst od arabismů a málo frekventovaných slov. Články šíří nové výrazy, objasňují cizí myšlenkové směry. Některá perská slova jsou téměř identická s cizojazyčným překladem, jiná jsou čistě perskými novotvary. Mezi dodnes užívanými výrazy vznikají v této době např: *parleman* (parlament, nahrazen později termínem *madžles*), *burs* (akcie) či *roušanfekr* (intelektuál).

2.1.2 Nové ideové směry a vlivy v literatuře

Lingvista a literární kritik K. Talattof rozlišuje ideologie a myšlenková hnutí, působící na utváření moderní perské prózy i poezie v post-konstitučním období. Írán není v tomto vývoji nijak výjimečný, řada dalších blízkovýchodních zemí prochází stejným názorovým vývojem. I když se ideologie jako marxismus, islamismus, feminismus i nacionalismus často navzájem vylučují, iránská autoři je horlivě vstřebávají a adoptují na domácí prostředí.

Talattof operuje staronovým pojmem *persianismus* (*pársígerá'í*), který modifikuje z „nauky o perské kultuře“ na „literární hnutí, které ústí ve vytvoření moderní perské literatury.“²⁶ Persianismus zahrnuje reakce intelektuálních a literárních představitelů post-konstitučního období na qádžárovskou islámskou tradici a arabský kulturní vliv. Jedním ze znaků tohoto směru je i ochota přijímat západní vzory v literárním i politickém životě. Právě proto ale upadá persianismus na konci 40. let v nemilost. První Kongres iránských spisovatelů, který zasedá roku 1946, se jasně přiklání k levicové orientaci a ostentativně se od persianismu distancuje.

Mezi nejvýraznější autory, kteří persianismus propagují a formují, jsou z prozaiků Sáděq Hedájat, Mohammad Alí Džamálzáde, Chosrou Šáhání a Džalál Ál-e Ahmad (ten se ovšem později v 50. letech přerodí na nejvýraznějšího mluvčího protizápadní rétoriky a islamizujících tendencí). Poezie je zastoupena jednou z nejvýraznějších osobností první poloviny dvacátého století, otcem „nové poezie“, Nímá Júšídžem.



Sáděq Hedájat

²⁶ Talattof, K.: The Politics of Writing in Iran, New York 2000, str. 25.

Generace těchto autorů navazuje na průkopnické počátky autorů konstitučního období, kteří se snaží propagovat nové postupy v literatuře, často za cenu nesmiřitelné kritiky tradicionalistů. Je pozoruhodné, že ačkoliv boj na poli poezie i prózy probíhá rovnoměrně zarputile, ne vždy se jejich zástupci navzájem podporují, přestože zastávají v podstatě stejné modernistické cíle. Znamé jsou například polemiky, ve kterých se napadají Hedájat a Nímá²⁷ v době, kdy oba působí v časopise Hudba (*Músíqí*). Otec novodobé perské prózy nemůže přijít na chuť veršům „otce nové poezie“. Oba autoři si věnují několik sřívavých článků, kde se vzájemně parodují. Ovšem po Hedájatově sebevraždě v Paříži roku 1951 vzpomíná Nímá na svého soupeře jako na jednoho z nejvýznamnějších prozaiků tehdejší doby.

2.1.3 Spolky a periodika stranící tradici či modernizaci

Ideje a reformistické tendence, které zpočátku krystalizují téměř spontánně a neorganizovaně, dostávají v literárních kruzích podobu manifestů a člení se přinejmenším do dvou nesmiřitelných skupin. Mezi skupiny a organizace, které podporují spíše tradicionalistický postoj, patří Škola Sa'dího (*Maktab-e Sa'dí*) a Společnost Nizámího (*Andžoman-e Nizámí*), společně s časopisy Nové jaro (*Nou Bahár*) a Svobodná zem (*Ázádistán*). Naopak k modernistům se řadí organizace i stejnojmenný časopis Fakulta (*Dáneškade*) a Čtyřka (*Rab'*), vedená Sádeqem Hedájatem. Časopisy Perská kniha (*Náme-je pársí*), Evropa (*Farangistán*), Věda a umění (*'Ilm ve Honar*) a *Káve* se taktéž počítají mezi propagátory moderních směrů. Takto stručné rozdělení však nelze pojímat zcela striktně.



Berlínský *Káve*

Například zmiňovaný *Dáneškade* patří sice k proreformní vlně, ovšem jeho zakladatel, Mohammad Taqí Bahár, je chápán spíše jako tradicionalista. Touto problematikou se budu více zabývat v kapitole věnované poezii.

Naopak jednoznačně se profiluje časopis *Farangistán*, který dokonce vyzývá k nahrazení arabského skriptu latinkou. Také v Berlíně vydávaný časopis

²⁷ Pro Nímá Júšídže v této práci používám zažitou zkráceninu „Nímá“, kterou je běžně pojmenováván v perské i cizojazyčné literární kritice.

*Káve*²⁸ podněcuje nové myšlenky a stylistické inovace (např. povídkářství Džamálzádeho, který do Berlína emigruje z politických důvodů). V *Káve* vycházejí ukázky srovnávající starou a novu prózu i poezii a v následných komentářích se diskutují rozdíly i negativa starého stylu. Na tuto kritiku reaguje časopis *Ázádistán* a vyvolává diskuzi, která vyústí k vydání *Manifestu modernismu* Taqího Raf'ata.

Rodák z Tabrízu Taqí Raf'at (z. 1920) je básníkem a editorem časopisu *Modernizace (Tadžaddod)* a proslaví se polemikami, napadajícími konzervativní literární kruhy za jejich ustrnulost a neschopnost přizpůsobit se novým podmínkám. V reakci na konzervativci kritizovaný článek *Škola Sá'dího*²⁹ reflektuje nejen hluboké propojení myšlení tehdejších literátů s jazykem klasických básníků, ale naznačuje i jejich potřebu odvolávat se na nedotknutelnou tradici i při případné kritice. Upozorňuje, že současnost sebou přináší dosud nezažité zvraty a proměny, které nelze „uchlácholit a ukonejšit“ statickým jazykem Sá'dího či Háfize. Zajímavým způsobem se rovněž dotýká proměny formy jako nutného předpokladu transformace samotné podstaty, čímž se tématicky přibližuje k myšlenkám Nímá Júšídže.

2.2 Literární modernizace za vlády Rezy Šáha

2.2.1 Nacionalistické tendence v literatuře

Při posuzování faktorů, upozadujících modernizační proces v literatuře, si nelze nevšimnout napojení na nacionalistické a reformní aktivity Rezy Šáha, který hned po své korunovaci roku 1925 zahajuje masivní proces modernizace Íránu. Jak Rezá, tak jeho syn Mohammad Rezá, považují za nutné podstoupit cestu

²⁸ *Káve* nese název podle mýtického staroperského hrdiny kováře, který proslul boji s děšivou příšerou Zahhákem. Byl založen roku 1916 Hasanem Taqízádem a přispívali do něj převážně mladí badatelé (Íránci), včetně Džamálzádeho, který zde vydává své slavné dílo *Jekí búd jekí nabúd* (Bylo nebylo).

²⁹ Článek vyšel roku 1918 v novinách *Svobodná řeč (Zabán-e ázád)* a Raf'at využil pod záminkou obhájení „ušlechtilých myšlenek statečného odvážlivce“, celkem bezvýznamného pisatele, k propagaci svých vlastních názorů. Raf'at, člen nacionalistického hnutí v perském Ázerbájdžánu, spáchal roku 1920 sebevraždu.

modernizace přes posílený nacionalismus, předislámské vlastenectví a oslabování vlivu šíitského duchovenstva. S omezováním duchovních souvisí také navrhovaná změna arabského skriptu na latinku, o které šáh krátce uvažuje, ale postupně od takové radikální proměny ustupuje. Následující body shrnují postupy, ke kterým inklinuje literární tvorba i formativní jazykověda v prvních desetiletích 20. století:

- 1) Kritika užívané arabské terminologie.
- 2) Očista perského jazyka skrze poezii.
- 3) Přiblížení beletristického jazyka k hovorovější řeči namísto konvenčního stylu.
- 4) Propojení starobylého Íránu se současností.
- 5) Vymícení po staletí pěstované islámské dominance z paměti národa.

Zřejmý odklon od arabského a islámského dědictví formuje novou íránskou identitu. Tvůrci se snaží vymezit v rámci zdiskreditované minulosti i v mezích nedůvěry vůči vnucované westernizaci, která mnohé Íránce popuzuje. Samotného šáha nelze považovat za bezvýhradného propagátora západních norem. Rezá Šáh prikazuje Íráncům vystoupit ze stínu zaostalé minulosti, zároveň ho ale získané zkušenosti z britsko-ruských intrik varují před přílišnou horlivostí v imitování té či oné strany. S mnohem větší důvěrou se obrací k Atatürkovskému Turecku, které si rovněž proslapává důsledně vlastní modernizační cestu.

Navzdory šáhovým represím na intelektuální a literární život Íránu, kopírují autoři v uvedených bodech progresivní trend nastavený šáhovou modernizací. Tyto tendence se pak odrážejí v dílech i těch spisovatelů, kteří sice šáhovu politiku kritizují, ale zároveň si uvědomují nutnost posunu ve vývoji formy i obsahu literárních děl. Některé faktory literární modernizace navíc krystalizují v prostředí bezprostředně souvisejícím s mocenským utvářením státu. Například zjednodušování perštiny a příklon k hovorové řeči sice není přímým důsledkem nějakého šáhova vynucování, ale na druhou stranu je šáh úzce navázán na vojenské kruhy, kterých byl po většinu života součástí a z nichž také vycházejí prvotní snahy o modernizaci. J. Perry uvádí při svém porovnávání jazykové reformy v Turecku a Íránu právě armádu jako hlavního hybatele v oblasti jazykových očištění od arabismů a složitého výraziva. Není bez zajímavosti, že oblast vzdělávání patří ve dvacátých letech pod

„Ministerstvo války“ a vzdělávání. Ministerský výbor pak kupříkladu roku 1925 vydává seznam 300 novotvarů, včetně výpůjček z francouzštiny³⁰.

Jakkoliv by se mohlo zdát, že pro-reformní tendence v literatuře probíhají za tiché podpory vládnoucích kruhů, svědčí reakce významných tvůrců spíše o opaku. Žádný z nich nehledá stopy pokroku v šáhových šlépějích a odvážil-li se o panovníkovi zmínit, tak jen v nepřilíš lichotivých jinotajích. Nicméně bouřlivé diskuze o směřování perské tvorby probíhají dál a jazyk, nositel nových idejí, při nich sehrává klíčovou roli.

2.2.2 Jazyk – nástroj modernizace

Potřeba modernizace země i politického systému kráčí ruku v ruce s potřebou modernizace mluveného i psaného slova. Rodí se první seriózní kritiky jazyka, literárních stylů a prostředků. Perština se obohacuje o novotvary a současně prochází mohutnou vlnou očisty. Mnozí autoři si kladou za cíl dokázat, nakolik bylo několik staletí „islámské“ nadvlády zničujících na „puritu“ perského jazyka. Mladší generace spisovatelů a překladatelů se čím dál více vzdalují arabštině a naopak přibližují západoevropským jazykům, hlavně francouzštině a později angličtině. Ke konci 19. století se nová slova sice ještě přebírají z arabštiny nebo osmanské turečtiny, ale později dochází k stále častějším výpůjčkám z evropských jazyků na úkor arabštiny. Mezi přejatá slova z tohoto období, která ještě čerpají ze semitsko-turkických jazyků, patří např. *qánún-e esásí* (ústava), *mašrúte* (konstituční) či *aqlijat* (menšina) a *aksarijat* (většina). Často také dochází k posunu významu u dříve používaných persko-arabských slov, např. *mellat* (dříve náboženská menšina, dnes národ), *rúznáme* (dříve oficiální diář, dnes noviny)³¹.

Ve třicátých letech 20. století vrcholí nacionalistická politika Rezy Šáha, která požaduje příklon k čistě perským zdrojům. Oficiální institucí, pověřenou prováděním jazykové reformy, je ustavena *Íránská akademie (Farhangestán)*, založená roku

³⁰ Perry, J.R.: Language Reform in Turkey and Iran. International Journal of Middle East Studies, sv. 17, č. 3, Cambridge (UK) 1985, str. 297.

³¹ Džazáverí, M.A.: Western Influence in Contemporary Persian. A General View. Bulletin of the SOAS, sv. 29, č. 1, London 1966, str. 76 – 96.

1935. Zde také vznikají nová slova, například slučováním podstatných jmen a sloves (např. *chabarnegár* (novinář), *chabargozáři* (tisková agentura apod.)

Již zmiňovaný prozaik Mohammad Alí Džamálzáde (z. 1997) si zaslouží pozornost i v této podkapitole; jeho povídkový novostyl sice ovlivní generace povídkářů, ale inovující jazyk ovlivní jak prózu, tak i poezii, která rovněž zanevívá na arabismy, jakkoliv jsou zažité. Džamálzáde rozšiřuje perský slovník a jeho nejslavnější povídka ze sbírky *Bylo nebylo* (*Jekí búd jekí nabúd*) s názvem *Perština je sladká* (*Fársí šekar ast*), zrcadlí autorovy záměry. Také ve své další povídce *Kázem* řeší rozpor mezi perskou, cizí (západní) a islámskou kulturou.



Mohammad
Alí Džamálzáde

2.2.3 Útlum svobody vyjadřování

Hodnocení literárního vývoje během vlády Rezy Šáha osciluje mezi zdrženlivou kritikou, snahou vyzdvihnout jeho reformní zásluhy na úkor ztráty svobodného vyjadřování, až po jednoznačné odsouzení. Faktem zůstává, že ačkoliv po nástupu Rezy ještě po nějakou dobu odeznívají liberálnější dozvuky předchozího konstitučního období, ke konci jeho vlády se intelektuální a literární kruhy, ale i celá společnost, ocitají v tísnivé atmosféře strachu a vzájemné nedůvěry.

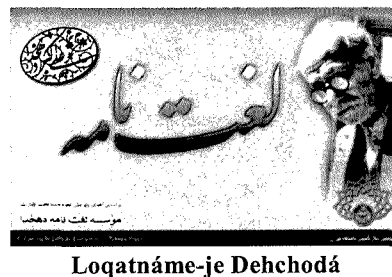
Progresivní a vysoce kritická revoluční éra předcházející uchopení moci šáhem, vrývá do literární paměti Íránu hlubokou stopu. Ovšem nakolik je literatura prvních desetiletí 20. století až příliš politizovaná, po konsolidaci moci novým panovníkem se revoluční náboj stáčí zcela opačným směrem. Důvody jsou nasnadě a byly již v předchozích podkapitolách přiblíženy. V širokém měřítku je podporována taková tvorba, která prezentuje šáha jako progresivního tvůrce nového, silného Íránu, jako to bylo v dávných dobách před příchodem islámu. Ve státopravné oblasti se pak toto směřování proměňuje do takřka doktrinní podoby, ve které se odrážejí snahy dynastie Pahlaví legitimizovat nově uchopenou moc.

Až do poloviny 30. let, kdy kulminuje šáhova despotická vláda, se hlavním hybatelem tvorby stává nacionalismus, zbavený politických aspirací. Literatura ztrácí politický a kritický nádech. Nespokojenost se začíná skrývat v jinotajích a symbolických metaforách, jak si ukážeme především v kapitole věnované poezii.

Próza se po staletích útlumu teprve definuje, autoři hledají v dílech vlastní identitu i pocit bezpečí. Ještě nedochází k významnější radikalizaci pozdější levicové literatury a kriticky laděná symbolika proniká mnohem více poezií, než pasivnější prózou. Progresivní éra předcházejících let nahrazuje sentimentální epická oslava hrdinské minulosti Íránu. Vyzdvihují se témata jako vlastenectví, vysoká morálka a ochota ke změnám (v modernizační linii). Kritizují se téměř výhradně pouze témata související s „nevhodnou morálkou“, jako je alkoholismus, drogy a hráčská vášeň. Sociální kritika se naopak posouvá do pozadí a málokdo se opovažuje konfrontovat šáhův impozantní modernizační projekt. Napříč literárním i společenským ovzduším prostupuje duch modernizace a nově vytvářené slogany spisovatelů a básníků zdobí obsahy knih, novin i každodenní život Íránců.

Předvojem literární modernizace se stávají dvě literární díla v oblasti prózy a poezie, která vycházejí shodou okolností ve stejný rok (1921), přestože jedno vychází v Berlíně a druhé v Teheránu. Je to Džamálzádeho sbírka povídek *Bylo nebylo* (*Jekí búd jekí nabúd*) a Nímova báseň *Legenda* (*Efsáne*), která bývá považována za vzor „nové poezie“. Obě díla spojuje tendence k jednoduššímu výrazu a změně stávající formy, prozaické i poetické. Předmluvy obou děl se navíc stávají jakýmsi manifestem literární moderny. Přestože vycházejí poměrně záhy, tak se ani Džamálzádeho posun k hovorové řeči ani Nímova proklamovaná změna poetické formy nestávají dominantním prvkem tvorby dvacátých let a i později si jen zvolna razí svébytnou cestu. Džamálzádeho styl vybrousí teprve Hedájat, Nímá bude muset dlouhá léta čelit kritice a nepochopení.

Ačkoliv nelze popřít, že mnozí autoři, kteří neškodí a nekritizují nově nastolený režim, mohou dál psát a rozvíjet nové formy jako je román, povídka a drama, situace ve vydávání novin a časopisů je naopak výmluvným dokladem nastolených represí. Zatímco v letech 1900–1912 vychází 332 různých periodik, v letech 1926–1941 je to již pouhých padesát.³² Mnozí autoři považují za bezpečnější stáhnout se do pozadí. Jsou to jak Mohammad Taqí (Bahár), aktivní člen



³² Džavádí, H.: *Satire in Persian Literature*, Rutherford (USA) 1988, str. 137.

mašhadské Demokratické strany, tak literát a lingvista Alí Akbar Dehchodá, který se raději naplno věnuje lingvistické činnosti a kompilaci největšího perského slovníku v dějinách.³³

2.2.4 Kritika duchovenstva

Jak jsem již zmínila v definici persianismu, patří k jeho průvodním faktorům také kritika zneužívání moci duchovenstvem a výsadního postavení kleriků v otázkách vzdělání i rodinného práva. Mnoho prozaiků i básníků píše kritické články i satirické výpady na konzervativní *molly* (duchovní) a jejich neomezený vliv. Množí se i do té doby nepříliš zažité karikatury; mnohé z nich spolu s vynikajícím rozbořem a vhladem, otiskuje a komentuje Hasan Džavádí v knize *Satire in Persian Literature*. Tento trend se nese celým konstitučním i po-konstitučním obdobím a pokračuje po nástupu šáha v dílech Hedájata, Džamálzádeho a dalších. V pozdějších dílech těchto dvou autorů, stejně jako v pracích Bozorga Alavího a Mírzy Aqá Chána Kermáního, se navíc projevuje průvodní rys odporu k islámu, averze hraničící s rasismem vůči všemu arabskému. Arabský živel je kladen za viníka zkázy perské slávy a nadvlády; pocit ukřivdění, který s větší či menší intenzitou postihuje perskou literaturu dodnes.

Ve třicátých letech kritika islámského duchovenstva slábne, protože se přesouvá ke kritice samotné vlády. Šáhovi se přisuzují problémy ve společnosti a bezcitné provádění modernizačních reforem. Kritici a nespokojenci jsou ale čím dál intenzivněji omezováni cenzurou a následnými represemi. Později z tohoto útlaču vytěží kredit právě islámské duchovenstvo, společně s levicovou agendou, jako „utlačovaní obhájci utlačovaných“. Ke konci vlády Rezy Šáha, jsou ovšem náznaky tohoto procesu ještě nepříliš patrné a teprve od 50. let začnou viditelně vystupovat na povrch.

³³ Tento slovník je známý jako *Loqatnâme-je dehchodá*. Obsahuje téměř 400 000 záznamů v 15 svazcích. Poprvé vyšel roku 1931. Po smrti Dehchody byl dokončen Mohammadem Moínem.

2.2.5 Prozaické postupy ovlivňující prózu i poezii

Sádeq Hedájat, patrně nejproslulejší perský prozaik (a také velký obdivovatel a první překladatel Kafky do perštiny) zobrazuje ve své nejznámější povídce Slepá sova (*Búf-e kúr*)³⁴ zcela novým a originálním způsobem zažité obrazy a figury, které jsou jinak každému íránskému čtenáři notoricky známé. Poetická postava krásné dívky s turkmenskými rysy, podávající číši vína starci u potoka v zahradě, je výběrem tradičních motivů, prostupujících perskou poezií napříč staletími. Hedájat láká na tyto motivy důvěřivého čtenáře, aby ho vzápětí zneklidnil expresivním, ale neobyčejně koncise a působivým líčením nečekaných, snově surrealistických zvratů. Jeho postavy představují symbolické vyjádření zcela jiného rázu než nabývají v klasické poezii. Nereprezentují půvab, opojení, moudrost či lásku. Němou krásku, mrtvolně bledou a zneklidňující, zabíjí hlavní hrdina (Hedájat sám) ve chvíli, kdy se jí dotkne. Celý příběh nabírá prvky poetické alegorie vyjádřené novými prostředky. Tajemná dívka i zlověstný stařec symbolizují zahnívající kulturu i zhoubný vliv invaze islámské kultury. Varující stíny postav mizí jako rozkládající se tělo dívky a hrdina se snaží zbavit vzpomínek na minulost.



Hedájatova
proslulá
ilustrace sovy

Symbolické mýcení představ a obrazů se vymyká dosavadní zkušenosti Hedájatových současníků i předchůdců. Přes nepochybný vliv evropského naturalismu i existencialismu, s nimiž se autor setkává během pobytu v Paříži, jsou Hedájatovy vize svébytné a inspirující. Cizí literární postupy zasazené do perského kontextu, motivy a výjevy burcující představivost, to vše musí v tehdejších čtenářích burcovat zájem i zneklidnění. Je to právě prozaik Hedájat, který vybízí básníky a spisovatele v hledání nových obrazů a metafor. Odhaluje, že i nesčíslněkrát popsany a poznány objekt lze nahlížet z jiného úhlu, že je možné a nutné „proniknout“ pod povrch a třeba i ničit, jestliže tak vznikne něco nového, krásného, jedinečného. Svým nadšeným zájmem a podrobným studiem íránského folklóru navíc podněcuje objevování vlastních perských kořenů, které klade ostentativně

³⁴ Dílo vyšlo kvůli íránské cenzuře nejdříve v Bombaji roku 1937. V Íránu vyšlo příznačně až roku 1941, po abdikaci Rezy Šáha.

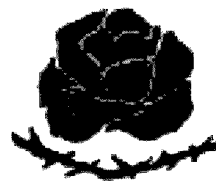
hluboko pod arabsko-islámské nánosy naroubované násilnou invazí. Za svou ostrou kritiku islámu je několik Hedájatových děl na černé listině současného íránského režimu.

2.3 Literární tvorba za vlády Mohammada Rezy

2.3.1 Uvolňování cenzury po abdikaci Rezy Šáha

Při hodnocení období následující po abdikaci Rezy Šáha (roku 1941) se většina historiků i literárních kritiků shoduje na vzácné, i když krátké etapě svobody slova, kdy se literární aktivity probouzejí společně s novinářským a politickým rozkvětem. Také povídková tvorba zažívá svůj rozmach a stává se hlavním žánrem moderní perské fikce. Všeobecně roste publikační a překladatelská činnost. Vznikají nové časopisy a noviny, financované přímo politickými stranami, jako například periodika Nová doba (*Rúzgár-e nou*), Nové poselství (*Pájám-e nou*), či levicový Lid (*Mardom*). Čtenáři objevují díky překladům díla světových klasiků, autoři experimentují se směry jako je surrealismus (který uvedl Hedájat) či v poezii imažinismus. Francouzštinu začíná pomalu nahrazovat angličtina, což bude postupně s utužujícími se vztahy s USA čím dál patrnější. Překládají se postupně ale i díla sovětských autorů a spisovatelů z východního bloku, což souvisí se silícími levicovými aspiracemi předních íránských intelektuálů.

Levicoví aktivisté, propuštění po amnestii krátce po nástupu nového šáha Mohammada Rezy, formují komunistickou stranu *Túde*, která si rychle získává četné sympatizanty. *Túde* disponuje dobře organizovanou tiskovou propagací a i když je po nezdařeném atentátu na šáha roku 1949 zakázána, přitahuje podzemní aktivitou ještě větší pozornost a zájem. **K** *Túde* se vedle studentů univerzit připojují rovněž ti Íránci, kteří se vracejí z ciziny po studiích a srovnávají situaci ve své vlasti s demokratičtějšími systémy. Většina přívrženců je hnána idealismem a touhou něco změnit, ale jen málokdo zkoumá skutečnou podstatu socialismu a komunismu.



Znak *Túde*

Persianismus, kontaminovaný podporou westernizace a spojovaný spíše s vládou Rezy Šáha, postupně ochabuje. Přispěje k tomu i Kongres spisovatelů

z roku 1946, který se koná v Sovětském kulturním centru v Teheránu. Již samotné místo konání naznačuje, jaká orientace v intelektuálních a literárních kruzích následujících let převáží. Valná většina účastníků dává najevo svou nespokojenost s dosavadní intelektuální podporou prozápadního směřování.

Roku 1946 začíná také vycházet levicový časopis Lid (*Mardom*), k jehož zakladatelům patří rovněž Mansúr Šakí, později lektor na Univerzitě Karlově v Praze. O významu tohoto časopisu svědčí i osobnosti, které do něj přispívají. Jsou to například Sádeq Čúbak, vedoucí postava novodobé íránské prózy či Bozorg Alaví (z. 1997), silně levicový autor, který žije a vyučuje od roku 1953 na východoněmecké Humboldtově univerzitě. Z básníků pak Nímá Júšídž a jeho žák Farídún Tavallalí. Později se kvůli názorovým neshodám oddělí časopis Slovo (*Sochan*), do jehož redakce se stěhuje mnoho autorů z *Mardomu* (včetně Džále Ál-Ahmada). Do roku 1953 se marxistické ideologii úspěšně daří pronikat do všech kulturních sfér.



Bozorg Alaví

2.3.2 Odraz nacionalizačních tendencí v literatuře

Po neúspěšné nacionalizaci ropného průmyslu během Ábádánské krize a Moseddegově odstranění kontroluje vládní cenzura drtivou většinu předních spisovatelů. Odjezd šáha ze země během násilných nepokojů je mnoha Íránci vnímán jako akt zbabělosti. Svržení populárního premiéra Mosaddeqa, a vojenská intervence 28 mordádu (29.4.) roku 1953 přispívají nejen k obrovskému zklamání, ale i hlubokým změnám ve společnosti. Literatura se dostává do další fáze bouřlivého přerodu, který bude kulminovat revolucí roku 1979. Začínají se překládat autoři, jejichž tvorba se prolíná s politickou angažovaností, jako např. J.P. Satre, či A.Camus. Myšleny o podřízenosti zemí třetího světa, navazující na F. Fanona, A.G. Franka a C. Furtada přebírá řada levicově zaměřených autorů. Mnoho autorů se cítí událostmi kolem sebe zrazeno a stahují se do introvertního romantismu či sebekritického zpytování.

Naopak pocity ukřivdění a útlaču burcují v nemalém počtu tvůrců zcela opačné tendence. Po počátečním šoku a snaze vyrovnat se s přísnými opatřeními, nastavenými po svržení Mosaddeqa, začíná próza i poezie reagovat na stávající

okolnosti. Literární kritici se shodují, že se literatura po roce 1953 rozděluje podle ideologií a zaměření autorů do dvou směrů:

- 1) Je to tzv. *angažovaná literatura* (*adabiját-e mota'ahed*),³⁵ která „hájí zájmy lidu a odvozuje své principy z marxismu, či přesněji z toho, co vnímá jako marxismus.“³⁶ Angažovaní autoři prosazují přímý, jednodušší styl bez komplikovaných dvojznačností či přízdob (ačkoliv nevylučují použití alegorií). Od konce 60. let, kdy se zvyšuje tlak represí, tento směr víceméně převládá.
- 2) Na opačném pólu stojí literatura, která se straní politických a sociálních témat a věnuje se tvorbě jako takové. Tento druh „čisté“ literatury bývá autory z první skupiny často kritizován, právě pro svoji nezainteresovanost a údajnou lhostejnost. Mahmúd Kjánúš v knize *Modern Persian Poetry* kriticky poznamenává, že se na neangažované autory často pohlíželo s neopodstatněným despektem. Naopak lituje nadějně básníky, kteří svou počáteční velmi slibnou tvorbu proměňují v politicky motivovanou, monotónní a bezbarvou produkci.³⁷

Mladší autoři tohoto období, tzv. „druhé generace“, promítají v tísnivém prostředí represí do své tvorby obavy, strach a nejistotu. Oporu hledají v složitých psychologických analýzách,³⁸ vnitřních monologích, návratech k islámským odkazům či ve vzpomínkách z dětství a útěch do světa mýtů a legendárních hrdinů.

2.3.3 Revize kritického postoje vůči islámu

Literatura se od 50. let stává prostředníkem přenesu revolučních myšlenek celospolečenských změn. Řeší se témata jako rovnost, svoboda, spravedlnost, oslavuje se hrdinství, mučednictví. Mízi pronikavá kritika islámu, naopak se pomalu

³⁵ Mezi hlavní představitele angažované literatury patří: Džalál Ál-e Ahmad, Mohammad E'temadzade (přezdívaný Beházín), Samad Behrangí.

³⁶ Talattof, K.: c.d., str. 67

³⁷ Kjánúš, M.: *Modern Persian Poetry*, Ware 1996.

³⁸ Psychologickými portréty se proslaví především Gholámhosejn Sá'edí, Bahrám Sádeqí, Taqí Modarresí, Golí Taraqí, Houšang Golšírí.

rodí pocit znovunalezené sounáležitosti s islámským dědictvím. Západ, především Spojené státy americké a Velká Británie, získávají díky podpoře šáha i vlastních eminentních zájmů v ropném průmyslu negativní nálepku, pod níž se podepisuje čím dál svorněji jak levice, tak radikálnější duchovenstvo.

Islámské síly již nejsou levicovými formacemi odsuzovány; naopak, prokáží-li ochotu vést boj proti svržení režimu, stávají se z nich rovnocenní partneři. Tato proměna není ve světle tehdejších událostí nepochopitelná a nevyhýbá se ani intelektuálním a literárním kruhům. Džalál Ál-e Ahmad, kontroverzní osobnost, kterou níže rozepisují, radikálně přehodnocuje svůj do té doby levicový a k islámu kritický postoj, právě po vykonání pouti do Mekky (roku 1964). Zde se mu vlivem hlubokého prožitku mění žebříček ideových hodnot a stává se z něj autor propagující islám, jakožto jediný účinný nástroj vůči západnímu pronikání. Tento přerod nejprve levicového, posléze sociálního demokrata, který se staví do opozice islámskému vlivu a později tento vliv přijímá jako jediný obranyschopný, dokonale odráží ideové proměny íránské intelektuální sféry i celkové klima tehdejší společnosti.

Levicové organizace povzbuzují autory k revoluční tvorbě a tyto tendence se projevují i v nově uchopené formě, která je pod vlivem socialistického realismu upozaďována na úkor obsahu. Autoři a teoretici čerpají z marxistického literárního kriticismu, který hlásá, že spíš nežli forma, slouží potřebám osvěty lidu obsah a že literární formalismus redukuje tvorbu na pouhé estetické pohrávání.

2.3.4 Smrt a mučednictví jako novodobý symbol odporu

Doba represí křísí staronová témata. Smrt se objevuje jako motiv účinně burcující veřejné mínění. Novodobí mučedníci, kteří jsou buď zavražděni nechvalně proslulou zpravodajskou službou SAVAK nebo končí na popravišti za protivládní činnost, rychle získávají aureolu nesmrtelnosti v anonymních dílech prózy a poezie. Od dob Safíjovců, kteří v 16. století akceptují šíitský směr islámu, se v Persii pěstuje kult mučedníků.



Novodobé slavení 'ášúry v Teheránu

Asi nejvíce rozšířený je kult Hosejna, vnuka proroka Mohammada, jehož smrt u Karbalá symbolizují slavnosti *tású'á 'ášúrá* (9. a 10. muharramu lunárního kalendáře). Staletí formované rituály a příručky truchlících rituálů pěstují v lidech akceptování mučednictví, jakožto hrdinského skutku obětování se za bližné.

Za vlády dynastie Pahlaví tyto náboženské slavnosti upadají, protože jsou chápány jako doklad středověké zaostalosti. Krvavé flagelantství a extatické předzpěvování při obřadu *rouze-chání* rozhodně nejsou tím, čím by chtěl šáh ohromovat své zahraniční hosty. Doba ale „křísí nové mučedníky“ a literáti přebírají roli *rouze-chánů* (vypravěčů příběhů o mučednické smrti *imámů*). Poselství je samozřejmě nutno obalit značnou dávkou nepřímých odkazů, jinotajů a mnohoznačných metafor. Čím záludněji skryje umělec před cenzurou symboly mučednictví, tím více je po literární stránce respektován. Vycvičení cenzorů se tak vyzbrojují nekompromisní nedůvěrou a často škrtají pasáže i zcela nevinného rázu. Lidová tvořivost vrcholí při demonstracích v ulicích Teheránu na podzim a v zimě roku 1978. Četné filmové dokumenty zachycují talent bezejmenných básníků, skandujících improvizované verše o mučednících-vykupitelích.

Jedním z autorů, jehož motiv obětování dosahuje obrovské popularity, je Samad Behrangí (1939–1968). Původem z Tabrízu, věnuje se tento venkovský učitel psaní dětských knížek a kritickým studiím o vzdělávání. Pořizuje také četné překlady básní Ahmada Šámlú, Forúgh Forrochzáda a Achavána Sálese z perštiny do *azeri*, jazyka ázerbájdžánské části Íránu. Jeho nejznámější povídka Malá černá rybka (*Máhi-je sijáh kúčulú*) představuje kritickou alegorii, ukrytou do zdánlivě nevinné bajky pro děti.

Příběh pracuje s klasickými pohádkovými prvky, začíná větou „bylo – nebylo“ a nese se v duchu vyprávění staré moudré ryby. Vycvičení čtenáři, navyklí hledat skryté významy mezi řádky, snadno vypátrají symboly společenského útlaku, ukryté v iluzorní podmořské idyle. Ani pro nezainteresovaného čtenáře není tak těžké odhalit příčiny nespokojenosti malé ryby, toužící vyplout na oceán. Osamocená a nepochopená i těmi nejbližšími, překonává černá rybka hrozby a odpor ostatních „velkých ryb“ a vydává se na cestu. Její pout' odráží vývoj, kterým musí projít, aby dospěla



Samad Behrangí

k jedinému správnému rozhodnutí. Bezejmenná hrdinka, která se celým příběhem nese pouze pod označením „malá černá rybka“ vybízí k odporu a sama se rozhoduje obětovat pro vyšší cíl. *Máhi-je sijáh kúčulú* je pohádková balada plná filozofických rad, ale i sloganů revoluční agitace. Nejdůležitějším motivem, kterým Behrangí inspiruje tisíce čtenářů i tvůrců, je pevné odhodlání jednotlivce, který svým přesvědčením zvyklá i ten nejhorší útlak.

Podobný postup zašifrovaného poselství a protestních apelů lze ještě výrazněji pozorovat v poezii; poetický jazyk nabízí významové manipulaci širší prostor než čitelnější próza. Behrangího vyprávění o rybce, která se ke konci příběhu obětuje, aby ostatní ryby dosáhly svobody a žily lépe, se osudově promítá i do života samotného autora. Za záhadných okolností se roku 1968 utopí v řece Aras. Jeho smrt, přisuzovaná SAVAKu, učiní z Behrangího krátce po tragické události mučedníka.

2.3.5 Kritika Západu „gharbzadegí“

Brad Hanson v článku nazvaném podle proslulého termínu *gharbzadegí*,³⁹ volněji překládaném jako „nakažení západem“, jmenuje tři osobnosti, které podle jeho názoru nejvíce ovlivňují nespokojené intelektuální prostředí Íránu 60. a 70. let.⁴⁰ Samada Behrangího (z. 1968), Džalál Ál-e Ahmada (z. 1969) a Alí Šari'atího (z. 1977) spojuje téma sociální kritiky, odpor k pronikání západních vlivů do perského prostředí, a také aureola mučedníků, která z jejich odkazu vytváří revoluční poselství. Nesmírně zajímavá osobnost sociologa a aktivního propagátora ší'itského tažení proti útlaku Alího Šari'atího je bohužel mimo rámec mé studie. Jeho eseje a učení nicméně zásadně zasahují do formativní fáze budoucí islámské revoluce a dodnes ovlivňují řadu reformních duchovních představitelů v Íránu.



Alí Šari'atí

Behrangí a Ál-e Ahmad vnášejí do tvorby 60. a 70. let výrazné prvky sociální kritiky a jejich vliv na obsahové ztvárnění díla je nepopiratelný. Ál-e Ahmad se stává mluvčím nové generace angažovaných tvůrců a intelektuálů. V jeho životě se odrážejí všechny bouřlivé ideologické proměny íránských intelektuálů, což nepochybně přispívá i k posuzování Ál-e Ahmadovy kontroverzní osobnosti. Narodil se sice do rodiny klerika, ale kariéra nejprve v *Túde* a později v Mosadeqqově Národní frontě formuje jeho zaměření



Ál-e Ahmad

³⁹ Ve výkladovém slovníku *Farhang-e bozorg-e sochan* Hasana Anvarího je termín *gharbzadegí* překládán jako „být pod kulturním a myšlenkovým vlivem západních zemí (evropských a amerických)“. V neperských literaturách se překládá také jako „westománie“, či „pobláznění západem“. Ačkoliv je za původce názvu často pokládán samotný Ál-e Ahmad, který ho nejvíce proslavil, on samotný ho přikládá Ahmadu Fáridovi, tvůrci stejnojmenného díla; název však pravděpodobně vznikl již ke konci 40. let. Termín obsahuje negativní pojetí nepřiměřeného ovlivňování západem, „nakažení, intoxifikace“ původní perské kultury.

⁴⁰ Hanson, B.: The „Westoxication“ of Iran: Depictions and Reactions of Behrangí, Ál-e Ahmad, and Shariati. *International Journal of Middle East Studies*, sv. 15, .1, London 1983.

zřetelně levicově. V dílech se nevyhýbá kritice islámských duchovních a v nejslavnější polemické práci *Gharbzadegí*⁴¹ dokonce obviňuje *ulam* z naprosté pasivity a neschopnosti oponovat násilnému pronikání západní kultury do svébytného iránského prostředí.

Dnes již klasické dílo perské prózy *Gharbzadegí* vychází poprvé roku 1962. Autor v této nepříliš obsáhlé práci burcuje národ k odporu vůči západnímu pronikání. K „vědeckějšímu“ pojetí studie napomáhá krátká sonda do historie, vytvořená zjevně na podporu Ál-e Ahmadových konstrukcí. Po obsahové stránce je dílo značně diskutabilní; Ál-e Ahmad nakládá s fakty dosti účelově a ideově se přibližuje tzv. teorii závislosti, hlásající, že nerozvinutost rozvojových zemí je přímým důsledkem rozvinutosti vyspělých zemí. Navzdory zřejmé předpojatosti i příliš didaktickému vyznění díla, daří se autorovi efektivně formulovat roztržštěné protesty ostatních autorů a zaštitit je jednotným manifestem. Po stylistické stránce se ani *Gharbzadegí* ani ostatní Ál-e Ahmadova díla nevyznačují technickou dokonalostí; přesto bývá jeho přímý, rázný a sarkastický styl pokládán mnoha autory za dosud nepřekonaný.

Jako jeden z mála prominentních autorů odváží se Ál-e Ahmad ke konci života otevřeně podporovat islám. Výrazně napomáhá islámským silám vstoupit mezi opoziční formace a inspiruje jak politické aktivisty, tak autory a myslitele. Přestože nepřestává kritizovat náboženské zpátečnictví, očišťuje islám od negativních kritik předchozích desetiletí, čímž výrazně usnadní cestu islámské revoluci. Cílenou kritikou nejpronikavějších projevů a důsledků západního ovlivňování přispěje k postupné podpoře svržení šáhova pro-západního režimu. Jeho myšlenky nezůstanou nevyslyšeny ani po islámské revoluci roku 1979 a termín *gharbzadegí* použije nový režim v pejorativním smyslu na oceňování myšlenky, osoby či organizace obviněné z neislámského působení.

⁴¹ O významnosti svědčí i pořízení anglického překladu UNESCem a zařazením do Persian Heritage Series.

2.3.6 Autoři kritizující sociální problémy ve společnosti

Koncem 60. let sílí vlny protestů proti režimu a sociálnímu útlaku. V literatuře se tyto události odrážejí mimo jiné v zesílené cenzuře a konfiskacích opozičních materiálů.

Vzniká nový žánr symbolické povídky, postavené na alegorické fikci. Autoři se tak snaží obejít všudypřítomnou kontrolu. Symbol, alegorie a metafora se stávají nejvýznamnějšími prostředky k zatajení skutečného významu. Napomáhají čtenářům pochopit skrytý ideologický podtext. Mnoho autorů se schovává za víceznačnými pseudonymy, jako například básníci Ahmad Šámlú (pod přezdívkou A. Bámdád – Jitro) či Mehdí Achaván Sáles (M. Omíd – naděje).

Mezi autory, kteří kritizují monarchistický režim Pahlaví a píší touto alegorickou fikcí, patří například Sádeq Čúbak, Houšang Golšírí, Mahmúd Daulatábádí, Samad Behrangí a mnozí další.

Roku 1968 je oficiálně založena Asociace íránských spisovatelů (*Qánún-e navísandegán-e írán*). Zakladateli jsou Gholámhosejn Sá'edí,⁴² Ál-e Ahmad a básník a prozaik Rezá Baráhení.⁴³ Členové asociace se na svém sjezdu roku 1968 přihlašují ke sdíleným právům a zodpovědnosti a k šíření demokracie ve své tvorbě. Jsou ale režimem tvrdě stíháni



Rezā Barāhenī

⁴² jedna z nejvlivnějších osobností intelektuálního prostředí. Povoláním psychiatr, zasazuje děj svých povídek a divadelních her do temného, zneklidňujícího prostředí na pomezí reality. Mimo jiné je i zastáncem ozbrojeného odporu, který ve svých pracích obhajuje.

⁴³ Baráhením unikl před šáhovými represemi do zahraničí, ale po revoluci se opět vrátil. Nový režim ale Asociaci nepřál. Roku 1981 byl popraven básník a předseda asociace Sajjed Soltanpúr. V současnosti Asociace stále existuje, ale působí z pařížského exilu, kam se stáhla po roce 1983. Baráhení se pokusil po Chomejního smrti roku 1989 znovuobnovit činnost Asociace a společně s dvěma dalšími autory sepsal tzv.: „Text 134 íránských spisovatelů“. Signatáři byli ovšem Revolučním tribunálem Islámské republiky nátlakem nuceni ukončení činnosti. Soudí se, že se chtěl režim těchto nespokojených umělců zbavit; při cestě do Arménie se autobus s členy asociace zastavil těsně před srázem, kam ho měl svrhnout řidič, který stačil vyběhnout za autobusu a utéct. Baráhenímu se posléze podařilo vycestovat do Švédska, v současnosti žije v exilu v Kanadě.

a mnozí, včetně Baráheního i věznění a mučení. V předrevolučních letech přispěje tzv. *Deset básnických večerů* k posílení odporu. Akci pořádá Asociace společně s Německým kulturním střediskem v říjnu roku 1977. Literární dění se tímto propojuje s politickými aktivitami a poezie a prozaická čtení se stávají příležitostí k protestům proti cenzuře a represím. Očekávání nadcházející revoluce zásadně ovlivňuje a formuje literární tvorbu. Události neodvratně směřují k revoluci a literaturu čekají od počátku 80. let další převratné změny.

3 Proměny obsahu a témat moderní perské poezie

3.1 Kritická reakce na poetickou tradici 19. století

„Jestliže znamená ‚tradice‘ něco rigidně stanoveného, něco, co beze změny přechází z jednoho období do druhého, něco uznávaného jen kvůli své starobylosti, pak moderní perští básníci dluží tradici jen velmi málo. Jestliže ale soudíme, že přežití tradice zahrnuje kontinuitu podstatného, spíše než nevýznamného, ducha namísto konvence, jestliže si zkrátka uvědomujeme, že se v proměnlivém světě tradiční normy musí bořit, aby se zachovala jejich životaschopnost, pak tedy dluží moderní perská poezie své tradici nesmírně mnoho. Přestože samotná tradice je často posuzována negativně.“

V polovině 19. století předznamená drobný incident na qádžárovském dvoře události, které postupně promění stagnující perskou poezii a otevrou jí svět nových myšlenek i vizí. Vezír šáha Násieroddína a iniciátor prvních modernizačních reforem Amír Kabír, nahlíží na tehdejší poezii jako na překážku pokroku a považuje ji za útočiště tradicionalistů, hájících statut quo i neústupnost reformám. Dvorní básník Habíbolláh Qá’ání (z.1854) je typickým panegyrickým básníkem; chválí toho, kdo je u moci a očerňuje ty, které štěstěna moci opustila. Píše oslavnou qasídu na Kabíra, dokud je ještě v přízni panovníka. Po jeho fyzické likvidaci oslaví v další qasídě pohotově nástupce a Kabíra zavrhně jako tyрана. Zášť tohoto jistě velice schopného, ale i rozporuplného básníka však pramení i z osobních důvodů. Amír Kabír nechává dvorního oblíbence a uznávaného poetu pokárat a ztrestat za to, že v oslavné qasídě na samotného reformátora lže.⁴⁴



Klasický poetický výjev:
zahrada, milenci, víno
a hudba (z Dívánu Háfeze)

⁴⁴ Karímí-Hakkák, A.: Recasting Persian Poetry, Salt Lake City 1996.

Jaké muselo být překvapení tehdejšího dvora i poetických kruhů nad takovým veřejným ponížením? Nejde o to, zda má či nemá vezír pravdu. Každému je přeci jasné, že dvorní básníci svými verši přehánějí, protože se to od nich koneckonců očekává i žádá. Proč tedy Amír Kabír zpochybňuje dosud nenapadnuté konvence? Proč kritizuje básníky za to, že pokračují v linii uznávané po celá staletí? Kabírova prudká reakce jistě není otázkou pouhého rozdílného vkusu v estetickém vnímání poezie. Je vlastně pouhou zástěrkou modernizátora, který varuje, že země nutně potřebuje změnu. Osvícený vezír není jen výjimečnou postavou, která reformistickou vizí předbíhá dobu. Uvědomuje si také, že bez kulturní, osvětové a literární transformace postrádá modernizace v oblasti politiky a hospodářství smysl.

3.1.1 Kořeny stagnace perské poezie a proměna poetických stylů

Qádžárovský ministr není zdaleka první, kdo útočí na dvorní básníky. Jeho důvody jsou ovšem zcela opačné, než jaké k tomu vedly například Safíjovce. Ačkoliv literatura za Safíjovců (1500–1736) se z hlediska kvality i množství pokládá za úpadkovou,⁴⁵ je to právě zásluhou této turecké dynastie, že se poezie vyčleňuje jako nezávislé umění. Safíjovci, nepřátelsky naladěni vůči světské poezii, přestávají podporovat básníky, kteří jsou závislí na mecenášství královského dvora. Neznamená to samozřejmě, že by vymizel žánr panegyrické qasídy, nebo že by se básníci už nikdy nevrátili na královské dvory. Ovšem literatura a poezie se rozměňují konvencemi a ustrnutím myšlenek i forem. V případě safíjovského nátlaku se perská poezie přestává obohacovat, uzavírá se do vnitřního světa nepochopitelných slovních obrátů a nepokouší se o myšlenkové revize, jako tomu bylo v předchozích stoletích.

Poezie se stává dominantou úzké skupiny privilegovaných, a to nejen svou dosažitelností, ale i jazykem a příměry, kterým je čím dál obtížnější porozumět. Do



Kaligrafické spodobnění
Bídela Dehlaviho,
nejvýznamnějšího básníka
esfahánského stylu

⁴⁵ Rypka, J., Klíma, O., Kubíčková, V., Cejpek, J., Hrbek, I.: Dějiny perské a tádžické literatury, Praha 1956, str. 222.

popředí se dostávají didaktické verše, plné obskurních metafor, prostupujících téměř každý verš. Nový básnický styl tohoto období nazývá perská kritika esfahánský styl (*sabk-e esfahání*); evropská íránistika používá spíše termín indický styl (*sabk e hindí*; básníci totiž odcházejí za příznivějším prostředím indické Moghulské říše).

Básníci qádžárovského období si nicméně uvědomují nepříznivý stav poezie a v reakci na vyumělkovaný indický styl podněcují jakousi klasicistní obrodu, zvanou „návrat“ (*bázgašt*). Tvorba se obrací do minulosti, hledá inspiraci v tzv. íráckém stylu (*sabk-e iráqí*). Abychom lépe porozuměli jednotlivým orientacím perské poezie v různých časových obdobích, vrátím se krátce k samotným počátkům persky psané poezie. Následující rozdělení básnických stylů přispěje k porozumění kořenů nové poezie (*še'r-e nou*) i k pochopení vzorů a inspirací, z nichž čerpají dnešní moderní básníci, píšící již třeba zcela volným veršem. Rozdělení přebírám ze současné íránské systematizace, která navazuje na pojetí Sa'ída Nafísího:⁴⁶

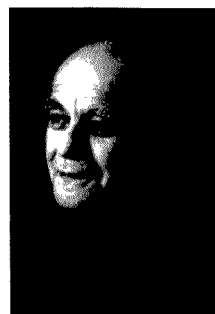
- 1) ***Sabk-e chorásání – chorásánský styl***; 9.–12. století. Poezie této éry se vyznačuje silnou dvorní patronací, exaltovaným projevem a vznešeným výrazivem, ale i realistickou dikcí a líčením přírody. Hlavními představiteli jsou Rúdakí (z. 940), Daqíqí (z. 977), Ferdousí (z. 1020), Manúčehrí (z. 1040), Farrochí (z. 1037), Anvarí (z. 1189), Omar Chajjám (z. 1122) a další.
- 2) ***Sabk-e iráqí – írácký styl*** či také ***erfání (mystický, gnostický)***; 12.–15. století. Převažuje lyrická poezie, mystické chvály Boha, zjednodušuje se jazyk. Jako básnický druh se uplatňuje především *ghazal*. V tomto stylu píší např. Sanájí (z. 1130), Attár (z. 1193), Rúmí (z. 1273), Sa'dí ze Šírázu (z. 1292), Háfez (z. 1390), Džámí (z. 1492) a další.

⁴⁶ Z Nafísího rozdělení vychází i Rypka ve svých Dějinách perské a tádžické literatury, kde srovnává Nafísího dělení realistické (chorásánské) a naturalistické (írácké) období s odlišnější systematizací Muhammada Bahára, kterou sestavil ve svém proslulém díle **Sabk-e šenásí** (Nauka o stylech). Rypka, J. a kol.: c.d.: str. 108. Z důvodu poněkud zavádějícího dělení se opírám o systematizaci, kterou jsem konzultovala s Dr. Movahedím a která se používá v současné literární kritice v Íránu.

- 3) *Sabk-e hindí – indický styl*; jiným názvem *esfahání* nebo také *chijál parvarí*; 15.–18. století. Z hlediska jazyka je toto období nejsložitější. Pisatelé si říkají *mazmún-sází* (tvůrci témat) a snaží na každý obraz složit vhodný syžet (proto jiný název pro tento styl: *chijál parvarí* (pěstování představ, fantazie). Nadále se rozvíjejí mystická témata, ale i nesrozumitelné metafora a příměry. Představitelé: Sá'eb Tabrízí (z. 1676), Nazírí (z. 1612), Bidel (z. 1721) a další.
- 4) *Sabk-e bázgašt-e adabí – styl „literárního návratu“*. Trvá od konce 18. století v různé míře dodnes, vedle nových stylů poezie. Tento styl se vyvinul jako reakce na předcházející indický styl a poetickou stagnaci. Vyznačuje se návratem k chorásánskému i iráckému stylu, celkovým zjednodušením psaní. Častěji než k tvorbě originálních myšlenek, dochází však už jen k pouhému kopírování témat. Období lze nicméně předělit významným mezníkem – konstitučními událostmi z roku 1906. Hlavní představitelé: Ghá'ání Širází (z. 1853), Mohammad Taqí – zvaný Bahár (z. 1951), Parvín E'tesámí (z. 1941) a později například Símín Behbahání (nar. r. 1927), Mohammad Hosejn zvaný Šahrijár (z. 1988), Hamídí Širází (z. 1986).

Jak již bylo řečeno, klasicistní styl poslední zmiňované skupiny nevymizel, naopak se menší či větší měrou uplatňuje dodnes, často jako reakce na příliš volný styl moderní poezie. Dvacáté století ale především uvolňuje stavidla originality a tvůrčího hledání, která byla téměř 500 let v perské poezii pozastavena. Hluboké společensko-historické proměny se odrážejí v literární tvorbě a také v poezii.

Stylistické rozdělení poezie od počátků nové poezie (*še'r-e nou*) až po vyvrcholení dramatických událostí islámské revoluce roku 1979, nelze omezit na jeden jediný styl. Vedle již diskutovaného „stylu návratu“ rozvíjí zhruba od 20. let 20. století nový styl Nímá Júšídž (z. 1959), který obohacuje tradiční styl poezie o nové prvky. Jeho poezii se začne přezdívat poezie Nímá Júšídže (*šer'e Nímá*). Mezi básníky Nímova odkazu patří Mehdí Achaván Sáles (z. 1990), Ferídún Mošírí (z. 2000), Ferídún Tavallalí (z. 1985), Nádír Nádírpúr (z. 2000), Sijávuš Kasrájí (z. 1996) a další. Skutečně „volnému verši“,



F. Mošírí

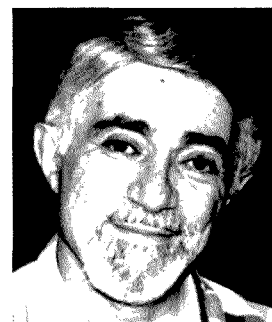
zvanému *še'r-e sepíd*, připraví cestu až Ahmad Šámlú (z. 2000), výrazná osobnost druhé poloviny dvacátého století. Podle jeho vzoru píše Sohráb Sepehrí (z. 1980), Forúgh Farrochzád (z. 1967), Mohammad Zoharí (z. 1995), Mohammad Alí Sepanlú (nar. 1940) a řada dalších. Zakladatelem směru, který se zcela oprošťuje od jakýchkoliv náznaků metra, je Ahmad Rezá Ahmadí (nar. 1940). Jeho nové směřování se nazývá Nová vlna (Moudž-e nou).

3.1.2 Vliv evropských literatur

Zhruba od 90. let 19. století stupňují perští intelektuálové požadavky na politické a sociální změny ve společnosti. Ojedinelé, zato významné impulzy prvních modernizačních změn, jako je zavedení knihtisku, založení prvního vysokého učiliště Dárolfunún (Dům nauk) roku 1851, šíření novin a dalších periodik přispívá významně k formování představ o budoucí podobě literatury, jakož i dosud nedotčené literární dominanty – poezie. Literáti a významné osobnosti íránského kulturního života, jako např. Fath-'Alí Áchondzáde, Malkom Chán, či Alí Akbar Dehchodá argumentují, že by poezie měla reflektovat proměny života a země v průběhu společenských proměn. Řada intelektuálů se nechává inspirovat podobnými procesy myšlenkové a literární modernizace v Evropě a Americe.

Kontakt s evropskou literaturou byl navázán v průběhu 19. století skrze sousední Rusko, Osmanskou říši a v neposlední řadě i cestami jednotlivých Íránců do zahraničí. První překlady se pořizují z prozaických, převážně francouzských děl. Představování významných evropských prací (v té době již pro Evropany klasických a nemoderních), se brzy stává účinným nástrojem kritiky ustrnulých tradičních literárních postupů. Podle názoru modernistů nemůže perská próza konkurovat propracovaným vzorům z Evropy. Perští autoři tak začínají objevovat nové literární prostředky a proměňovat expresivní systém klasické prózy a posléze i poezie.

V časopise Fakulta (*Dáneškade*) vycházejí v letech 1918–19 tzv. *eqteráh* – testy poetického talentu, které navazují na starší formu tzv. *istiqbál*, v minulosti oblíbeného „parafrázování“ cizích básní. Při použití *istiqbálu* se musí nově vytvořená báseň formálně



N. Nádirpúr



Mohammad Táqí
Bahár

(rýmem, metrem a počtem veršů) shodovat s originálem. U *eqteráh* to podmínkou není a v některých případech se dokonce uvádí přebásněné dílko po boku přeloženého originálu. Touto novou formou jsou porovnávány básnické kvality domácích autorů a zároveň se také šíří nové myšlenky z ciziny. Ne náhodou si právě *istiqbál* oblíbil dodnes uznávaný „klasik“ perské poezie počátku 20. století – *máliku'š šu'ará* (král básníků) Mohammad Taqí, zvaný Bahár (1886–1951). Tento básník, ale také významný politický činitel a zakladatel mašhadské Demokratické strany, je rovněž iniciátorem *eqteráh*.

Pronikavá osobnost, považovaná za nejvýznamnějšího básníka první poloviny dvacátého století, v sobě zdánlivě skrývá mnoho rozporů. Četné nejasnosti jsou pochopitelnější v kontextu doby i průběhu autorova vyzrání. Ačkoliv je Bahár vnímán jako tradicionalista, neváhá přijímat novosti v jistých oblastech zcela otevřeně tak, jako je v jiných sférách důsledně odmítá. K velmocím, jako je Velká Británie a Rusko, chová ostentativní zášť a kritizuje jejich kolonizační ambice v několika sžíravých básních. Na druhou stranu si uvědomuje intelektuální přednosti cizích myšlenkových směrů a napomáhá jejich pronikání do Persie. Ambivalentní vztah Bahára k cizím mocnostem i akceptování jiných kulturních a literárních vzorů odráží celkové napětí, kterým prochází íránská společnost na prahu nové epochy. Právě Bahárovým prostřednictvím rozšiřuje časopis *Dáneškade* (i jeho stejnojmenná literární společnost) povědomí o cizích literaturách. Přestože samotný *máliku'š šu'ará* neovládá jiný cizí jazyk, než arabštinu, shromažďuje v redakci svého časopisu dostatek kolegů, kteří ovládají francouzštinu, angličtinu nebo němčinu.

3.1.3 Transformace cizích témat v perském prostředí

Karímí-Hakkák, jeden z nejvýznamnějších íránských literárních kritiků současnosti, vytýká evropské i íránské kritice nedostatky a chyby v interpretaci perských děl tohoto období.⁴⁷ Ne vždy je dílo interpretováno jako parafráze nebo variace na převzaté téma, nýbrž předkládáno jako tvůrčí originál. K misinterpretacím dochází mnohdy mnohem později, roky až desetiletí po vydání básní a navíc ne

⁴⁷ Karímí-Hakkák, A.: From Translation to Appropriation: Poetic Cross-breeding in Early Twentieth-century Iran, *Comparative Literature*, sv. 47, č. 1, Eugene 1995.

pouze v důsledku nedostatečné informovanosti. Pro mnoho literárních kritiků je dodnes zatěžko přiznat slovatné perské poezii inspiraci „odjinud“, přestože i v době největších básnických mistrů jako byl Háfěz, Sa‘dí či Rúmí, byla vzájemná cirkulace myšlenek a básnických invencí např. mezi Persií, Střední Asií a Afghánistánem zcela běžná.

Jako příklad uvádí Hakkák jednu z La Fontainových bajek (Le Labourer et ses Enfants), kterou porovnává s Bahárovou zvěčnělou básní Námaha a poklad (*Randž-o-gandž*). Tato kratší báseň se dodnes uvádí v učebnicích základních škol jako výchovná moralizující báseň a ne jeden Íránec z ní dokáže zarecitovat do paměti vryté verše. Nepochybná inspirace francouzským originálem, potvrzená navíc časopisem *Dáneškade* s přeloženou glosou na okraji, nebývá ovšem dávána v souvislost s takovou samozřejmostí, jak by se čekalo. Výtka se týká jak literárních rozborů, tak rozsáhlých Bahárových biografií. Dokonce i významný literární vědec Sírús Šamísá spekuluje o možném arabském původu básně.⁴⁸ Ve většině rozborů ale není žádná předloha uváděna jednoduše proto, že se představa Bahára – imitátora nehodí tehdejší záměrům. Báseň začíná „žít vlastním životem“ a není pochyb o tom, že se její obsah využívá k nejrůznějším propagačním cílům.

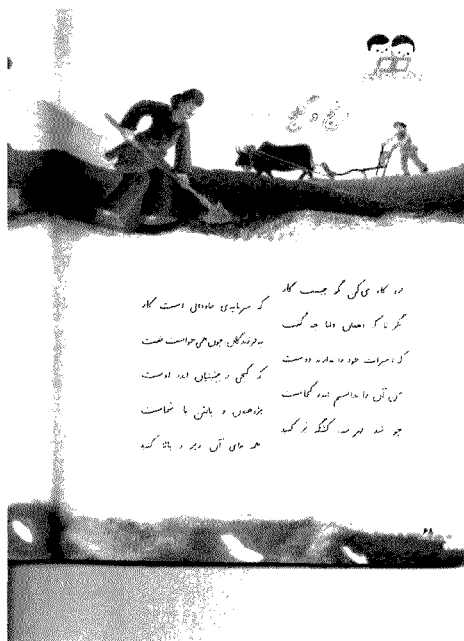
Může se zdát, že *Randž-o-gandž* si zdaleka nezaslouží takovou pozornost, neboť po technické stránce není báseň nijak převratná. Je docela možné, že v klidnějších dobách by její poselství zapadlo nebo by v něm nikdo nehledal žádné jiné významy. V době formování nového Íránu však nabývá každá báseň od politicky a společensky angažovaného básníka radikálnějšího zabarvení. Ráda bych zde uvedla několik příkladů, které ilustrují několik rovin výkladu básně. Tyto příklady přibližují

⁴⁸ Šamísá se neubírá zcela lichým směrem: je známo, že se La Fontaine nechal ovlivnit staroindickou verzí bajek psaných sanskrtem, které byly později přeloženy do středoperštiny a ještě později pronikly přes syrský a arabský překlad do evropských jazyků. Jak píše samotný La Fontaine ve druhém vydání svých *Fables* z roku 1678, nechal se inspirovat indickým mudrcem „Pilpejem“. U nás známé spíše „Bidpajovy bajky“, pronikly do Evropy již ve středověku z arabštiny, do které byl díky syrskému přetlumočení přeložen pehlavský překlad Pančatantry, sbírky povídek a bajek psaných sanskrtem. Do novoperštiny bylo také pořízeno několik verzí „Kalílak va Dimnak“, z nichž patrně nejznámější je Vá‘ízovo provedení pod názvem Anvár-e suhajlí (u nás vyšlo pod názvem *Světla z Kanopu*).

společensko-literární scénu, na které se uprostřed ideologických proměn sváří tradice s nastupující modernizací; zároveň nastiňují možné důvody, vedoucí literární kritiky k váhavému odhalování inspiračních zdrojů básně.

3.1.4 Nacionalismus, vlastenectví a tradice v básni *Randž-o-gandž*

Bahárovo přebásnění celkem věrně sleduje původní námět, který uplatňuje La Fontaine ve své proslulé bajce. Formou vyznání zde uděluje umírající otec svým synům dvojsmyslné dědictví; na jejich pozemku je zakopán poklad a oni ho mají vykopat. Ti pak léta skutečně zorávají půdu dokola, aby si nakonec uvědomili, že skutečný poklad vězí jinde, než v truhle zlata. V básni se tak promítá několik rovin, etická, vlastenecká i didaktická. Původní symbolika La Fontainovy básně je srozumitelná napříč kulturami a není nutné se jí věnovat. Podívejme se ale, jakou roli sehraje „uchráněné dědictví“ na kolbišti literárních debat perských intelektuálů.



**Báseň *Randž-o-gandž*
v učebnici základní školy**

Báseň vychází ve stejné době, kdy Taqí Raf'at vydává své tabrízské polemiky, kritizující tradicionalisty.⁴⁹ Raf'at, člen nacionalistického hnutí v perském Ázerbájdžánu, je sice stejně jako Bahár politickým stoupencem demokratizace, ovšem na poli literatury se jejich názory rozcházejí. Bahár patří k zastáncům tradičních literárních postupů a na Raf'atovy výpady ostře reaguje. Báseň *Randž-o-gandž* je poetickým vyústěním těchto hádek i jakousi manifestací Bahárových postojů k poezii. Poklad uložený v rodné zemi je metaforou dědičného předávání tradice Háfezových ghazalů a Sá'dího Bústánu. „*Jejich tvorba*“, jak Bahár sám poznamenává, „*obsahuje všechny principy poezie*“.⁵⁰ Připomeňme si z předchozí kapitoly, že se Bahár s Raf'atem prou právě o tento odkaz. Bahár tvrdí, že je nutno toto dědictví chránit a předávat dalším generacím. Báseň obsahuje i radu zkušeného

⁴⁹ Více o tomto autorovi viz. 2. kapitola (2.1.3).

⁵⁰ Kjánúš, M.: *Modern Persian Poetry*, Ware (UK) 1996, str. 15.

stáří: dědictví je nutno věnovat mladším následníkům i přes jejich nechuť, nepochopení a nevyzrálост.

Dalším symbolem je *dehqán*. V současné perštině označuje tento výraz rolníka, čímž se značně vzdaluje staršímu pojetí slova. Ferdousí (z. 1020), nejvýznamnější perský epický básník, zmiňuje ve své epopeji perských dějin z konce 10. století *dehqány* mnohokrát. V pojetí jeho vlasteneckého eposu *Šáhnáme*, představují *dehqáni* drobné zemany a vytrvalé ochránce tradičních hodnot země. V jisté době je tedy tato drobná pozemková šlechta vnímána jako reprezentace perské sounáležitosti a národní hrdosti. Ferdousí píše *Šáhnáme* v době střídání dynastií. Sámánovci se hroutí, nahrazují je Ílcháni a Mahmúd z Ghazny. Ferdousí hledá v Mahmúдови nového ochránce perských zájmů, který by navíc zaštitil *dehqány* (z jejichž kruhů snad pocházel i on sám). Po změně ghazenské politiky a příklonu k Bagdádu se ale zklamaně stahuje i se svým eposem do ústraní.

Rovněž Bahárův *dehqán* propaguje věrnost půdě, která je pro něj posvátná a nedělitelná. Bahár, představitel klasicistního stylu *bázgašt*, se hlásí nejen k vlasteneckému odkazu klasika a mistra Ferdousího, ale i k jeho chorásánskému stylu psaní. Báseň vychází roku 1918, v době blížícího se uchopení moci plukovníkem Rezou, budoucím šáhem Íránu. Bahár je znechucen vládou qádžárovské dynastie a ve své pozdější korespondenci připouští touhu po vládě silné ruky, konkrétně režimů Atatürka, Mussoliniho a nacistů⁵¹. Stejně jako Ferdousí v desátém století, přeje si i Bahár osvíceného panovníka, který ochrání vyvíjející se střední vrstvu před vrtkavostí osudu.

Rezá Šáh Pahlaví se ale z počátečního neznámého a nevýrazného velitele kozácké brigády vyprofiluje velice rychle na autoritativního vládce s důslednou politikou nacionalistického rázu a polickým oponentům dává zakusit limity své tolerance. Bahár, rozčarován despotickými rysy nové vlády, kritizuje zpočátku dokonce i samotného šáha, a to velmi sofistikovaným způsobem. Ovšem rafinované použití formy *mováššah*, o kterém se zmíním v kapitole o formě, pravděpodobně iniciuje pozdější kritiku Bahára některými vědci a literárními badateli. I Věra

⁵¹ Loraine, M.B.: A Memoir on the Life and Poetical Works of Maliku'l-Shu'Ara'Bahar, International Journal of Middle East Studies, Sv. 3, č. 2, Cambridge (UK) 1972, str. 144.

Kubičková se ve své výborné kapitole O *novoperské literatuře* pozastavuje na tím, že se Bahárovo pranýřování Rezy náhle (krátce po založení dynastie Pahlaví) obrací a že básník dokonce píše na šáha oslavnou qasídu.⁵² Je možné, že si ani Kubičková, ani sovětský vědec Čajkin, kterého významná česká íránoložka cituje, nevšimli sžíravého odsouzení šáha, které je v básni ukryto.

Bahárovi v každém případě čím dál více vadí stávající uspořádání, které se rapidně vzdaluje demokratickým principům. Dobře si ale rozmyslí případné otevření nepřátelství, protože liberálnější éra (alespoň z hlediska svobody projevu) končí a básníci protestu se ocitají v nebezpečí života. Bahárův přítel Mírzáde 'Ešqí je roku 1924 zastřelen, patrně na rozkaz šáha. Levicový básník Abolqásem Lahúti musí urychleně prchnout do ciziny, Sovětského svazu. Farrochí Jazdí, břitký satirik, končí ve vězení, kde umírá roku 1934. Bahárovi nezbývá, než se z politiky zcela stáhnout.

3.1.5 Bahár – básník mezi tradicí a modernizací

Přestože bude Bahár v pozdějších letech vnímán jako kritik šáhova režimu, ve své básni *Randž-o-gandž* předznamenává nacionalistickou vlnu, která několik let po vydání básně posílí šáhův modernizační projekt. Dvacátá a třicátá léta 20. století pohltní obnovený zájem o předislámské dějiny Persie. Ferdousí se stane oslavovaným patronem vlastenectví i režimem podporovaného nacionalismu a hrdinský přesah *Šáhnáme* bude vyzdvihován jako zdroj napodobování. Bahár se prostřednictvím *Randž-o-gandž* stane exponentem angažované poezie i vlastencem, který obhájí národ a jeho zájmy. I přes svou inklinaci k tradičním básnickým formám bude příznivci opačného tábora respektován za obohacení poezie novými tématy.

Výše uvedené narážky na autorství námětu neobviňují samotného Bahára, že by snad záměrně popíral La Fontainovu předlohu na pozadí tak významného perského přebásnění. Pozdější absence zmínek o inspiraci básně odráží vlastenecké tendence, vévodící literární kritice pozdější doby. Ostatně jakkoliv se původní předloha stěhuje napříč historií i kontinenty, získává v každém prostředí svébytnější podobu a vrstvicí se poselství umocňují přitažlivost díla. Bahár nevybírá báseň proto, aby stavěl na odiv své nepopíratelné básnické umění v kolonce *eqteráh*. Snaží se

⁵² Kubičková, V.: *Novoperská literatura XX. století*, str. 283. In: Rypka, J. a kol.: c.d.

naopak reagovat na sílící pokusy o modernizaci literatury zbraněmi poezie. V neposlední řadě básník rovněž varuje před osudovou kolizí, ke které by mohlo dojít v případě zavržení starobylého poetického odkazu.

Bahár je pravděpodobně nejmarkantnějším příkladem básníka na rozmezí dvou etap. Je jedním z posledních „mistrů“ klasické poezie před vznikem poezie nové. Mnoha literárními kritiky je vyzdvihován či naopak pranýřován, coby štít tradicionalistů. Často je neprávem líčen pouze v krajních polohách; buď jako důsledná hráz novotám či naopak zanícený reformátor. Bahárův literární přínos je nezpochybnitelný, ale nachází se právě někde mezi oběma krajnostmi. Bahár se nevyhýbá novým tématům i zdrcující kritice některých sociálních neduhů společnosti. I to bylo ještě donedávna průvodním jevem modernizačního procesu. Ale přes veškerou pokrokovost hájí básník až příliš důsledně hlavní doménu klasické perské poezie, formu. Bahár cítí nutnost proměny literatury, ale odmítá obětovat její formální pravidla. Ta pro něj představují nezbytný rámec, bez něhož nemůže výsledek kvalitně fungovat.



Bahárova hrobka v Šamíránu
(Teherán)

3.2 Formulace požadavků na poezii v době konstituční

Jak jsem již dříve předoslala, kvůli technické složitosti skládání veršů se básnické umění stává doménou vyšších vrstev, vzdělaných kruhů. V první polovině 19. století se básníci ještě necítí ohroženi tím, že obsahu i složité formě jejich básní většina lidí nerozumí. Naopak hlasy o estetické nadřazenosti poezie i výlučnosti tvůrců je v tomto klidu dokonce udržují. Qáďžárovští básníci jsou zaměstnání imitací velkých básnických vzorů a nepletou se do politiky. Nejsou schopni obsáhnout základní otázky a problémy své doby. Jak poznamenává Karímí-Hakkák, „*co se týče tehdejších sociálních problémů, poezie byla na dovolené.*“⁵³

Od 90. let 19. století se ale společnost radikalizuje a začíná si všímat sociálních, politických i hospodářských otázek doby. Poezie nestačí reagovat na

⁵³ Karímí-Hakkák, A.: An Anthology of Modern Persian Poetry, Boulder (USA) 1978, str. 2.

stávající požadavky. Sílí hlasy, že staletími prověřeni klasici jako Rúmí, Háfez nebo Sa'dí, již nestačí ani jazykem ani poetickým obsahem obsáhnout, čeho si doba žádá. Jenže zodpovědět na počátku 20. století, co by mělo literatuře a jejím čtenářům vlastně prospět, není vůbec jednoduché.

Angažovanost intelektuálních elit Íránu v době konstituční revoluce předznamenává básnický posun k politicky a sociálně uvědomělým průkopníkům. Aby dokázali oslovit širší vrstvy než jen početně omezené elity, musí básníci zjednodušit jazyk a koneckonců i formu, která je na struktuře jazyka bezprostředně závislá. Musí také upustit od zavedených klišé, jako jsou stará metaforická vyjádření a zbytečné ozdoby. A v neposlední řadě musí oslovit, zaujmout čtenáře, tedy změnit obsah a téma poezie. To vše znamená zatraktivnit poezii a rozšířit čtenářskou obec tak, aby se verše staly nástrojem přenosu revolučních myšlenek a idejí.

Díky tisku, jehož přínos jsem již rozebírala v předchozích dvou kapitolách, si poezie upevňuje pozici v širším čtenářském povědomí. Zásadou novin a časopisů básníci nezávisí pouze na libovůli mecenášů feudálních dvorů ani neskládají výhradně panegyrické verše k obživě, jako tomu bylo doposud. Poezie kombinovaná s novinářinou se stává nástrojem politické propagandy i satiry. Během despotické vlády Mohammada Alího (1907–1909), který odmítá ústavní požadavky, se dokonce pořádají veřejné recitace básní. Básníci Mírzáde 'Ešqí, Farrochí Jazdí, Bahár a Alí Akbar Sáber se stávají národními hrdiny.



Mírzáde 'Ešqí

Konstituční období vytyčuje bezesporu mezník v historii perské poezie. Poezie se po dlouhé době odvrací od dvora směrem k lidu, hraje zcela jinou roli než doposud. Modernisté využívají poezii k sociální kritice. Zakomponovávají do poezie nová slova (i hovorová), která byla dosud vznešené klasické poezii naprosto nepřístupná. Slangové výrazy i termíny mimo básnický kánon jsou po staletí pokládány za nepoetické. Perská prozodie klade vysoké nároky na rétorické vlastnosti slov a nové výrazy, jako např. *qánún-e esásí* (ústava), působí zpočátku v tradičním úzu poněkud kostrbatě. K propojování poetických idiomů s každodenní perštinou nicméně dochází a sociální témata se používají čím dál častěji. Tyto „reformy“ považuje řada básníků za dostačující a nepovažují za nutné pokračovat v ještě radikálnějších proměnách.

3.2.1 Satirická kritika sociálních neduhů

Populární formou k vyjádření satirického odstupu od stávajícího společenského uspořádání se stává *tasníf* (balada, píseň).⁵⁴ V ukázce *tasnifu* z díla *Kniha hop-hop (Hop-hop náme)* líčí ázerbájdžánský básník Sáber (Alí Akbar Táherzáde, z. 1911) konstituční události z pohledu obyčejných lidí. Veršům nechybí sarkastický odstup od výsledků slavné revoluce, která navzdory sloganům a slovutným výzvám ponechává oblast sociálních problémů nedotčenou. Sáber píše většinou v azerí (ázerbájdžánském dialektu), verše jsou ale vzápětí překládány do perštiny. Autor významnou měrou přispívá k zpopulárnění a rozvoji satirického žánru perské literatury, hlavně v časopise *Mollá Nasreddín* (vydáváném nejprve v Tbilisi roku 1906–1917, později v Tabrízu). Proslaví se také břitkou kritikou podřízeného postavení žen v době, kdy je toto téma ještě víceméně tabuizované (na přelomu století). Sáberova satirická poezie, vysmívající se ženským předsudkům i šovinismu mužů, nadlouho ovlivní perské básníky i jejich tvorbu. Následující Sáberův *tasníf* využívá vedle jednoduché písňové formy i hovorové výrazy a dialekt. K českému překladu přikládám i perský přepis, abych podtrhla refrénovité opakování písňové formy:



Satirický magazín
Mollá Nasreddín

<i>Nane džán cháb budám cháb didam</i>	<i>Maminečko spal jsem, snil jsem,</i>
<i>máh-e ramazán šod nane džán</i>	<i>ramadán se skončil maminečko,</i>
<i>nán-o-gúšt arzán šod nane džán.</i>	<i>jídlo zlevnilo se maminečko.</i>
<i>Cháb-e man dorúgh búd nane džán</i>	<i>Můj sen mě klamal maminečko,</i>
<i>harče didam dúgh búd nane džán.</i>	<i>jen lež a faleš všude maminečko.</i>

<i>Nane džán cháb budám cháb didam</i>	<i>Maminečko spal jsem, snil jsem,</i>
<i>mašrúte be pá šod nane džán</i>	<i>ústavu tu máme maminečko,</i>
<i>’ejš foqará šod nane džán.</i>	<i>chudí radují se maminečko.</i>

⁵⁴ Viz 4. kapitola (4.1.3)

*Cháb-e man dorúgh búd nane džán Múj sen mě klamal, maminečko,
harče dídam dúgh búd nane džán.⁵⁵ jen lež a faleš všude maminečko.*

Mezi další významné básníky, kritizující stávající společensko-politické uspořádání patří Mírzáde 'Ešqí (z. 1924), Farrochí Jazdí (z. 1934), Íradž Mírzá (z. 1926) a 'Áref Qazvíní (z. 1933). Ve svém časopise Dvacáté století (*Qarn-e Bístom*) publikuje 'Ešqí satirické verše, ve kterých kritizuje noviny, jenž servilně přitakávají britské politice, dopomáhající na trůn šáhovi. Pojmenovává jednotlivá periodika zvířecími jmény (např. noviny Modernizace (*Tadžaddod*) přirovnává k sově, časopis Hvězda (*Setáre*) zase k psovi). 'Ešqí sice proslul vtipnými, satirickými básněmi, ale po umělecké stránce jeho básně příliš neoslňují. Tím spíš, že dřív než může umělecky vyzrát, doplácí roku 1924 na publikování svých sžíravých kritik a karikatur šáha Rezy. 'Ešqí je postřelen vládními agenty a krátce na to umírá. U úmrtního lože pobývá Bahár, po dlouhou dobu 'Ešqího názorový rival a oponent, ale v posledních měsících života naopak básníkův velký přítel. Pohřeb 'Ešqího za účasti tisíce lidí se stává národní demonstrací.



Íradž Mírzá

Farrochí Jazdí je naopak velmi talentovaným básníkem i z hlediska básnických technik; jeho *qasídy* a *ghazaly* přinášejí poselství liberálního myšlení. Také on neumírá přirozenou smrtí, nýbrž ve vězení roku 1939. 'Ešqí i Farrochí kritizují mimo jiné i předchozí qádžárovské zneužívání moci. Podobně pranýřují Qádžarovce i další dva básníci, jejichž vzájemné spory se dostávají až na stránky jejich vlastních sbírek. Íradž Mírzá je sice qádžarovským princem a z počátku věrně navazuje na tradici klasického chorásánského stylu, později se ale přiklání k osobitějšímu, satirickému jazyku a nešetří kritikou problémů doby. Jeho aristokratický původ mu ale neodpustí o několik let mladší 'Áref Qazvíní, jízlivý, ale talentovaný básník a bard. Samotný Íradž se nedovede smířit s příliš břitkou kritikou, kterou podle něho častuje 'Áref neduhy Qádžarovců. Vzájemné spory vyvrcholí



Áref Qazvíní

⁵⁵ Browne, E.G.: *The Press and Poetry of Modern Persia*, Cambridge (UK) 1914, str. 232.

v Mašhadu, kde se oba náhodně setkávají a kde uslyší Íradž zpívat 'Árefa jeho kritické *tasnify*. Prý ještě tutéž noc roku 1921 odpoví rozzlobený Íradž dlouhou satirickou básní, příznačně nazvanou *Kniha 'Árefova ('Áref-náme)*. 'Áref-náme ale zdaleka není pouhou ukázkou vzájemného básnického antagonismu. Kritizuje především různé sociální neduhy, včetně poníženého postavení žen ve společnosti. Poukazuje i na rozšířenou homosexualitu, jako důsledek nedostupnosti žen – velmi otevřený a empatický názor nejen tehdejší, ale i dnešní doby. Íradž se také proslaví jako jeden z nejostřejších kritiků duchovenstva a to do takové míry, že mu bude po smrti odmítnut pohřeb na muslimském hřbitově.

3.2.2 Kritika podřízeného postavení žen

Postavení žen se i přes postupné kritiky mění jen velmi zvolna. Například zavádění plného vzdělání pro ženy je stále pro mnoho mužů nepřijatelné a nebezpečné, jako „*povolení pít alkohol nebo šíření prostituce*“.⁵⁶ Stojí za zmínku, že první debaty o zbavení žen závoje, vznikají po přeložení knihy egyptského autora Qásema Amíniho *Ženské vzdělání* (v Persii vychází roku 1901), kterou překládá Jusúf E'tesámí, otec slavné básnířky Parvín E'tesámí.

I díky této knize prosazují autoři jako Íradž Mírzá, 'Ešqí, Dehchodá, Malkom Chán a další nutnost emancipace a zrušení závoje. Čádor přirovnávají k rubáši a vězení, zahalené ženy pak k černým vranám či inkoustovému kalamáři. Mezi samotnými ženami, které protestují proti dominanci mužů a nesvobodě, vyniká jméno pozoruhodné básnířky, Šamse Kasmájí (1883–1961). Jako jedna z prvních, a navíc před Nímá Júsidžem, projevuje ve své tvorbě náznaky oproštění se od formálních pravidel verše. Používá tzv. lomené metrum a nedodržuje přesnou délku *misrá'* (půlveršů), nutnou k jednotě stop v jednom distichu. Tato obdivuhodná žena, vzdělaná v literatuře a znalá mimo perštiny i turečtiny a ruštiny, se dokonce odhodlává sejmut si v Tabrízu čádor.⁵⁷

Jak podotýká Farzáne Mílání ve své studii íránských ženských autorek, až do přelomu 19. a 20. století se ženská literatura omezuje na úzce vymezený

⁵⁶ Džavádí, H.: c.d. str. 211.

⁵⁷ Árjápúr, J.: *Az Sabá tá Nímá*, Teherán 2003, str. 459.

aristokratický okruh autorek. V prvních desetiletích 20. století se ale profiluje řada spisovatelek i básnířek, jejichž tvorba není rozhodně zanedbatelná a které postupně formují svébytnou literaturu. Práce těchto žen nejsou dosud bohužel probádány natolik, aby se mohl docenit jejich význam.⁵⁸ K autorkám, které si zaslouží hlubší analýzu, patří bezesporu básnířka Parvín E'tesámí. Dodnes se řadí k nejčtenějším a neoblíbenějším íránským básnířkám. Svými verši vstupuje do doby, která je sice vstřícnější k písařkám ženám, ale i tak na ně hledí s velkou nedůvěrou. E'tesámí se může díky podpoře svého otce věnovat poezii a dokonce i publikovat v časopisech. Jediná sbírka s prostým názvem Sborník (*Díván*), jí vychází roku 1935 a představuje první rozsáhlejší kolekci básní, která kdy v Íránu ženě vyšla.



Parvín E'tesámí

Ačkoliv se Parvín dostává uznání i od největších poetů a recenzentů ještě za života, stále se musí bránit nařčením, že za ni ve skutečnosti píše verše nějaký muž, případně její otec. A i v případě, že kritici nepátrají po spoluautorství kohosi v pozadí, soudí Parvín jako „mužskou básnířku“, za její „mužský výraz“ a „mužské poetické schopnosti“. Pozdější kritika vytyká Parvín laxní a povrchní vhléd do sociálních problémů doby. Není prý dostatečně revoltující a netroufá si poodhalit svoje nitro. Jakoby se nemohla vejít do škatulek očekávání, které na ni klade netrpělivé obecnstvo. Obecnstvo, které si žádá výrazný talent, talent jako Forúgh Farrochzád, která nechává číst ze své duše jako z knížky a vášnivě kritizuje sociální problémy své doby. Parvín ale nachází svůj osobitý výraz a i když umírá poměrně mladá (ve 32 letech), zanechává po sobě výrazné dílo.

Parvín má talent, o kterém dobře ví, a snaží se jej prosadit v dosud silně patriarchální společnosti. Zároveň v sobě skrývá značně rozporuplné cítění; chce se vyslovit, propůjčit hlas svému umění, ale nikdy se zcela neotevře, ani ve verších ani v denících či memoárech. Chce se vytrhnout z anonymity ženské poezie i údělu, který je jí přichystán v kruhu rodiny (vdává se poměrně pozdě a po pár měsících se

⁵⁸ Mílání, F.: *Veils and Words. The Emerging Voices of Iranian Women Writers*, New York 1992.

rozvádí), ovšem tradiční hodnoty jsou v ní příliš zakořeněny a básnířka nevykazuje známky rebelie ani výrazné pochybnosti nad pravidly patriarchální společnosti. Jako jedna ze zakládajících členek Ženského centra (*Kánún-e báníván*) sice podporuje odstranění povinného zahalení a roku 1936 oslavuje ve své básni *Íránské ženy* zrušení závoje, ale vnitřně zůstává stále zahalená. Svědčí o tom i její moralizující básně, ve kterých nabádá ke skromnosti, cudnosti, čistotě. Všechny tyto vlastnosti Parvín důsledně zachovává po celý život.

K diskuzím nad proměnami literární formy se Parvín nepřidává, nezajímají ji. Píše dál v klasickém stylu, užívá anekdot, alegorických příběhů, vyprávění v básních i tzv. *monázere* – básnické „debaty“ dvou osob, či předmětů. Zároveň ale vnáší do veršů nové metaforu a originální témata. Na rozdíl od angažovanějších vrstevníků, kteří obohacují poezii o vznešené motivy jako svoboda, spravedlnost, boj s útlakem, Parvín zajímají prozaičtější situace a jevy; obyčejné, všední, ale spodobněné tak, že získávají na významu a jedinečnosti. Nemálo z nich se díky E'tesámí vyskytnou v poezii vůbec poprvé. Podobně jako případy „nevhodné“ hovorové řeči, jsou i mnohá témata tabuizovaná. Ne snad proto, že by řešila citlivá morální či politická dilemata. Jsou zkrátka jen odsouzena jako příliš všední, obyčejná a pro vznešenou poezii nevhodná. Známé jevy a předměty, které E'tesámí popisuje, jsou například nástroje z domácnosti, s nimiž přichází žena do styku každý den a které svým způsobem tvoří její svět. Dokonce i pavouk, trpělivý splétač mozaik a ponížený symbol skryté síly, odkrývá podivuhodným způsobem utajený svět žen i samotné básnířky. Verše Parvín E'tesámí prozrazují víc než se na první pohled zdá. Jsou alegoriemi odevzdaného údělu, ale i naděje a touhy po vlastním, hájeném světu.

3.3 Nové metaforu a příměry

Nové myšlení a témata sebou nesou proměnu básnických přirovnání a metafor. Vytrácí se poklidná nálada klasické poezie. Dynamizuje se statická atmosféra předchozích staletí. Řeky prudce proudí, moře se vzpínají a vlny divoce narážejí na básníkovu představivost. Mění se ustrnulé vztahy a básnická spojení, tvořící doposud v nezměněné formě básnické figury a interpretace. Měsíc, slavík, květiny přestávají symbolizovat pouhé vztahy milenců a jejich němé svědky, nýbrž reprezentují lhostejnost oblohy k lidskému utrpení, osamělost básníka, jehož zpěvu nikdo

nerozumí nebo statečnost a hrdinství, ústící v mučednictví. Krajiny se neomezují pouze na lhostejné kulisy, ale zastupují přímé svědky lidské zločiny:

*Vrátil jsem se ze země,
kde štěstí není k nalezení.
Krajiny jsem viděl,
z nichž zločinci se rojí,
zaujati masakry;
země, v nichž pramen ze všech koutů tryská,
žádné kvítí, jen rány porážených lidí.⁵⁹*

3.3.1 Dramatizace přírodních a symbolika dne a noci

Mnohé metafory zůstávají sice navenek stejné, ale mění se významy, které přenášejí zcela nové vize a pocity. Např. noc (*šab*) v klasické poezii nepřenáší významnější představu ani hlubší vnitřní vztah. V sentimentálnější rovině nové poezie a zvláště s ohledem na revolučnější prostředí, odkrývají básníci „noci“ stavy své duše. Navozují tak samotu, zoufalství a beznaděj, které často zastupují frustrující pocity z kulturní scény. Nímá Júšídž používá symbolu noci, tmy a břehu moře, jako vykreslení neúnosné situace (v poezii) i nepochopení, jaké se mu dostává při interpretování vlastních veršů. Naopak den, světlo a širé moře pro něj představují zlepšující se okolnosti a pokrok.

Později začíná sloužit noc jako metafora despotického režimu. V ženské literatuře představuje noc patriarchální společnost. V islámském diskurzu zase anti-islámskou, „heretickou“ vládu. Podobně jsou na tom termíny, které v rovině přenesených vlastností rovněž navozují pocity zoufalství, jako např. temnota (*sijáhi* či *tárikí*). Také výrazy jako mlčení, ticho (*sokút*), spánek (*cháb*), zapomnění (*farámuší*) nebo bolest (*dard*) navozují kritickou sociální situaci, kterou básníci odsuzují. Výraz „*šab*“ se rozvětňuje do neobyčejně bohaté škály synonym, která tvůrcům usnadňují pojmenovat stav společnosti, vypsát se ze svého zoufalství

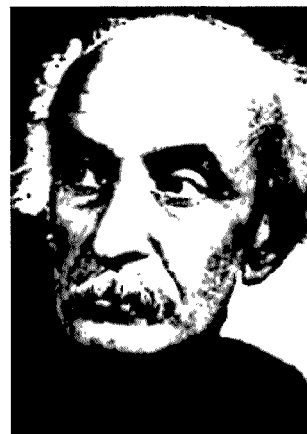
⁵⁹Kjánúš, M.: c.d.: str. 66. (není uvedeno, z jaké sbírky báseň *Mé ocelové srdce* pochází)

a vyhnout se bezprostřední cenzuře: hluboká noc (*žarfá-je šab*), bolestná noc (*šab-e dard álúd*), noc plná uvězněných hvězd (*šab por az setárehá-je zendání*).

Oproti tomu opačné stavy jako den (*rúz*) nebo světlo, jas (*roušanáji*) symbolizují nadcházející revoluci (v době konstituční a pak i mnohem později revoluci islámskou). Optimismus je vyjadřován v souvislosti s budoucností, která „jednou přijde“. V těchto případech se s oblibou uplatňují výrazy jako: probuzení z noci (*bídár-e šab*), konec noci (*páján-e šab*), noc plná hvězd (*šab-e por setáre*), slunce (*choršíd*), vzkříšení (*rastáchíz*), vlna (*moudž*) či horizont (*ofoq*).

3.3.2 Symbolika strachu i naděje v ukázkách jednotlivých autorů

Nímá Júšídž je jedním z prvních básníků, který hlavně v posledních letech vlády Rezy Šáha, aplikuje antagonický vztah dne a noci, jako metaforického vyjádření boje mezi nadějným svítáním a bezútěšným soumrakem. Stejný vztah se samozřejmě uplatňuje skrz naskrz starobyrou perskou historií, v zoroastriánské, manichejské i mitraistické tradici. Nímův rodný Tabarestán (současná provincie Mázandarán) na severu Íránu u Kaspického moře, navíc představuje poslední baštu předislámských tradic a náboženství. Nímá se také mnohokrát odvolává k slunci (*choršíd*), zejména v básni Červený (*Rodžá* – v místním dialektu *tátí*).



Nímá Júšídž

Tzv. noční poezie (*še'r-e šab*) se stává obsáhlou kategorií Nímovy tvorby; poprvé používá tohoto motivu v básni Fénix (*Qaqnús*) roku 1937 a v letech 1937–1941 složí kolem třiceti básní s nočním obsahem. V následujícím desetiletí se stává protikladný vztah noci a dne oblíbeným námětem k poetickým imitacím a výrazová polysémie vytváří úspěšný nástroj literární propagandy. Systém metafor, který nabízejí básníci k rozluštění, přijímají čtenáři i političtí aktivisté s velkým zaujetím a spikleneckým porozuměním. Na čtenáře jsou tak kladeny vyšší nároky; měl by být obeznámen s autorovým ideologickým pozadím, aby dokázal správně dešifrovat skryté poselství. Nevnímá slova v doslovném významu, nýbrž v antagonických vztazích (noc – diktátorství oproti jaru, dni – osvobození). Společenská kritika se tak

propojuje s osobní rovinou a často není snadné rozpoznat zda se básník odvolává ke své skutečné lásce a vnitřnímu soužení, či k ztrápené vlasti a kritice vlády.

V básni Vítr nás odnese (*Bád má rá cháhad bord*) básnířky Forúgh Farrochzád (z. 1967) se také objevují prvky strachu z temnoty a osamění, ale symbolizují zde spíše odhodlání mladé ženy, která se ve své sbírce Nové narození (*Tavalod-e dígar*) zbavuje všech společenských a rodinných pout, jenž ji doposud svazovala a frustrovala. Mladá básnířka se sice oprošťuje od zavedených konvencí doby a začíná si vést vlastní život, ale prudký nápor svobody se vším, co ji provází, včetně sexuálního uvolnění, v ní probouzí vlny depresí a pesimismu. Báseň odkrývá pocity básnířky, která za zdánlivě bezstarostným prožíváním štěstí a naplněnosti tuší neodvratnost osudu, který nedokáže změnit a kterého se bojí.

Poslouchej!

Slyšíš vanout Temnotu?

Na to štěstí hledím cize,

závislá sem beznadějí.

Poslouchej!

Slyšíš závan Temnoty?

Ted' se cosi nocí nese.

Rudý je a vyrušený, měsíc.

A na tu střechu každou chvíli padá strach.

A mraky, jak zástup truchlících,

čekají vskutku okamžiku deště⁶⁰.

Podobně se významově propojují metafory Ahmada Šámlú (z. 2000), básníka poetického symbolismu, ale i neohrazené surrealistické představivosti. Protikladností temnoty a světla se zabývá v mnoha básních, např. i v básni Zahrada



Forúgh Farrochzád



Šámlú a Ájdá

⁶⁰ Farrochzád, F.: *Díván-e aš'ár-e Forúgh Farrokhzád*, Teherán 2000.

zrcadel (*Bágh-e ájine*), pocházející ze stejnojmenné sbírky z roku 1962. Zrcadlo v samotném názvu sbírky není náhodou. Šámlú je fascinován metaforou zrcadla a ženy, kterou přejímá od básníka Paula Eluarda: „Žena se stává jakýmsi zrcadlem, ve kterém se odráží veškeré hnutí ve vesmíru.“⁶¹ Zrcadlo nese v názvu i další sbírka, Ájdá v zrcadle (*Ájdá dar ájine*. Ájdá byla básníkova třetí žena). V následující ukázce Šámlú sice hovoří ke své milé, ale výrazy „temnota“ a „hrůzy noci“ navozují tísnivou atmosféru ve společnosti, kterou Šámlú neochvějně kritizuje. Světlo v rukou intelektuála navíc představuje zbraň, nástroj boje proti útlaku. Paprsky osvobozujícího slunce přesahují hranice samotného Íránu.

Pochodeň v mých rukou, světlo přede mnou,

jdu bojovat s temnotou.

Znavené kolébky,

zastavilo zápolení,

sem a tam.

A slunce z hlubin rozzáří

popelavě šedé galaxie.

...

Celý můj nářek byl únikem z bolesti,

protože já, v hrůzách noci, jsem modlitbou vzýval

slunce v beznaději.

Tys vyšla ze slunce, z průzračného jitra přišla 's,

ty's vyšla ze zrcadla, z hedvábí jsi přišla.

V nicotě, kde ani Boha, ani ohně není,

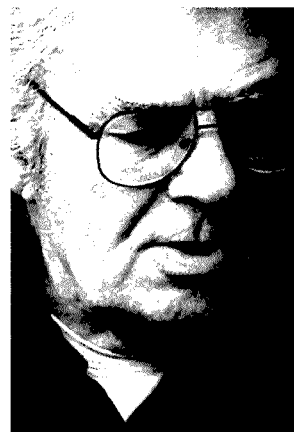
jsem pohled tvůj a víru vzýval,

prosbou v beznaději.

⁶¹ Kjánúš, M.: c.d.: str. 27.

3.3.3 Rozpory angažované poezie s neutrální poezií

Šámlú je neúnavným básníkem vzdoru, ale ve své zaujatosti někdy překračuje hranice tolerance k produkci těch básníků, kteří se odmítají angažovat v sociálně zaměřené poezii či se zabývají pouze veršováním staré, klasické poezie. Básník Hamídí Šírází zase představuje prototyp tradicionalistického tvůrce, který nesouhlasí s proměnami nové poezie (*še'r-e nou*) a veršuje si v tradičním duchu i formě. Šámlú si bere Hamídího na mušku proto, aby pranýřoval básníky nepřístupné změně i aby veřejně manifestoval vlastní postoj k angažované poezii. V básni *Živá poezie; Poezie, která je život* (*Še'ri ke zendegist*) odsuzuje dokonce Hamídího poezii k záhubě.



Ahmad Šámlú

Jednou jsem též před pár lety

pověsil Hamídího verš

na šibenici vlastních veršů.

Téma poezie

je v dnešní době

jiné.

Dnes je báseň zbraní lidu,

jelikož básníci sami,

útvarem jsou pralesního lidu.

Vzájemné rozpory ohledně formální i obsahové stránky tvorby nejsou vzácností ani mezi dalšími básníky. Je známo, že Šámlú a Sáles kritizují Sohrába Sepehrího za jeho přílišný ponor do vnitřního světa. Sohráb Sepehrí (z. 1980) se vůbec zdařile vymyká všem měřítkům a očekáváním, kladeným na tehdejší poezii a její představitele. Pravděpodobně i díky svému druhému uměleckému „já“ – výtvarnému, produkuje Sepehrí snad největší množství metafor ze všech básníků před ním i po něm. Sohrábovy básnické vize lákají do světa nejrozumnějších východních filozofií, které citlivý umělec vstřebává při početných cestách do Indie, Japonska, ale i Evropy. Jeho verše jsou ponorem do súfijské filozofie *vahdat-e vodžúd* (jednoty bytí), kterou proplétá kontemplativními obrazy i fantaskními

příměry. Sepehrí miluje přírodu a přirozený stav věcí. Rámec jeho poezie představuje propojení člověka s přírodou i veškerou existencí.

3.3.4 Panteistická poezie Sohrába Sepehrího

Sbírka Šlápěje vody (*Sedá-je pá-je áb*) z roku 1968 patří k tomu nejlepšímu, co Sohráb napsal. Četné metafory vody symbolizují samotného básníka, vodní proud pak cestu, kterou se má člověk i svět ubírat. Básník konečně nachází stopy života, které ho vedou poklidně, ale s jistotou k cíli. Mystika obklopuje jeho tichý svět, lišící se od světa obyčejných lidí. Sohrábovy sny jsou bez nepřátelství a nepokojů. Ve svém panteistickém zaměření nachází život a krásu ve všech stvořeních i věcech. Sepehrího verše jsou stvrzením zázraku života i důkazem přítomnosti Boha v přírodě, lidech, všude kolem nás:



Sepehrí ve svém ateliéru

Je třeba vypláchnout si oči, vidět věci jinak.

Je třeba umýt slova.

Aby slovo vítr bylo větrem, aby déšť byl deštěm.

...

Život vlhne, krok za krokem.

Život je koupelí v jezírku „ted“.

Svlékněme si šaty.

Voda je na krok vzdálená.

...

V tom domě jsem nablízku vlhkému neznámu trávy.

Slyším zahradu dýchat,

temnotu, jak sklouzává po listech,

za stromem světlé zakašlání,

*kýchnutí vody v každé štěrbině skály,
vlaštovky bubnující na střechu jara,
dovnitř ven, stejnoměrný tlukot okenic samoty,
a zřetelný hlas dvojznačnosti lásky při svlékání se z kůže,
v křídlech stlačenou touhu létat⁶².*

Ve své první sbírce *Smrt barvy (Marg-e rang)* z roku 1951 se Sohráb, ještě pod vlivem politických událostí před pučem roku 1953, angažuje v tématice sociálního útlaku. Později se ale čím dál víc vzdaluje jakékoliv politické či společenské zainteresovanosti. Věčné lidské soupeření mu připadá malicherné a básník před ním uniká do přírody a k prostému životu. V pozdějších básních vyjadřuje spíše obavy z postupující industrializace a arogance člověka ve vztahu ke svému okolí:

Viděl jsem džbán přetékat otázkami u postele zoufalého teologa.

Viděl jsem mulu s břemenem kompozic.

Viděl jsem velblouda s prázdnými koši rad a výroků.

Viděl jsem vlak, vezl islámské právo, jak těžce se sunul!

Viděl jsem vlak, vezl politiku (jak na prázdno se vezl!)

...

Bylo vidět město:

rostoucí geometrii cementu, železa, kamene,

stovky střech autobusů bez holubů.

...

Věřící napadené dlažbou mešit,

útok větru proti vzletu mýdlových bublin,

útok motýlí armády na desinsekční akci,

hejna vážek proti řadám instalatérů⁶³

⁶² Sepehrí, S.: *Hašt ketáb, Entešárát-e tahúrí*, Teherán 2005.

⁶³ Sepehrí, S.: c.d., ukázky z básně *Sedá-je pá-je áb*.

Po formální stránce píše Sepehrí své pozdější sbírky téměř výhradně volným veršem. Nelze ho ale přiřazovat k těm angažovaným básníkům, kteří zavrhnou poetický formalismus jako překážku k přenesení poselství obsahu.

Právě obsahové vyjádření bývá předmětem kritiky Sepehrího poezie. Navzdory nespoutané imaginaci a bohaté obrazotvornosti poutající představivost čtenáře, spočívá síla básnickových vizí jen a pouze ve vnější obraznosti. Sepehrí inklinuje k nadužití metafor a příměrů a jeho talent vizuálního malíře-básníka převažuje nad schopností přenést hlubší myšlenky. Po rozkrytí stovek poetických výjevů pak zůstává často jen povrchní básnickovo sdělení. Jak podotýká Mahmúd Kjánúš: „*Sepehrí neužívá metafory k vyjádření svých poetických vizí, ale používá metafory k vytvoření svých básní.*“⁶⁴



Sohrábúv akvarel

3.3.5 Proměna náboženské tematiky

Vedle universálně používaných metafor se nově transformují i příměry, používané a chápáné spíše jen v muslimském, potažmo ší'itském světě. Například Karbalá, místo zavraždění Mohammadova vnuka Husajna, prochází několika fázemi zcela opačných interpretací. Z původního významu posvátného místa mučednictví jednoho z imámů ší'itské víry, se Karbalá mění na symbol zpátečnictví a tradicionalistického islámu. Tento stav koresponduje se ztrátou podpory, kterou islámské duchovenstvo utržilo v druhé fázi konstituční revoluce, kdy se někteří ulamá veřejně postavili na protiústavní stranu. V pozdější „renesanci“ islámského odkazu v 60. a zvláště pak v 70. letech 20. století se z Karbalá naopak stává útočiště odporu a rebelie. Po islámské revoluci roku 1979 znovu přebírá svůj původní náboženský význam. Naopak současná moderní feministická literatura termín Karbalá vědomě ignoruje, jakožto symbol novodobého náboženského útlaku žen.

⁶⁴ Kjánúš, M.:c.d. str. 42.

Některé atributy islámské víry nemusí nutně reprezentovat postoj autora k náboženství. Sohráb Sepehrí se v úvodu básně *Sedá-je pá-je áb* vyznává z příslušnosti k islámu. Toto sdělení neznamená v muslimské zemi nic tak zásadního, ovšem nezapomeňme, že zmíněná dlouhá poéma vychází v pohnutých letech, jen deset let před vypuknutím islámské revoluce. I další verše z této básně mohou nezasvěcenému čtenáři navodit pocit, že Sepehrí je oddaný věřící:

Jsem muslim.

Má modlitba míří k rudé růži.

Na modlitebním koberci pramenů a stepí,

klaním se světlu jako mohru.⁶⁵

A v úderech pulsu okenic se rituálně omývám.

Mou modlitbou proudí svit měsíce, protéká spektrum.

Tyčí se za ní skála.

Mou modlitbou se každý atom vyjevuje.

Má modlitba voláním větru začíná,

v korunách cedrů, vrcholcích minaretů.

Poté co tráva zavolá „Bůh je veliký!“⁶⁶,

ve vlnách qad qámatu⁶⁷.

Má Ka'aba leží u vody,

pod akáty leží,

putuje jako vánek, od zahrady k zahradě, od města k městu⁶⁸.

Sepehrí je ale především výtvarník, básník a také důsledný zastánce „umění pro umění“. Přesto jsou verše často mylně interpretovány v duchu ideologií, které se

⁶⁵ „Mohr“ – modlitební hliněná destička, o kterou si muslimové opírají čelo při prostraci.

⁶⁶ „Takbír al-ehram“, tímto výrokem začíná každá modlitba: takbír = Alláh-o akbar – Bůh je veliký.

⁶⁷ „Qad qámat“. Předřikává se během eqáme, které následuje po ázánu (volání k modlitbě). Věřící jsou svoláni, aby stáli v řadách a vykonávali společnou modlitbu.

⁶⁸ Sepehrí, S.: 'Ášeq hamíše tánhást. Teherán 2007.

snaží naroubovat na tvorbu apolitického panteisty. Sohrábovy metafory Ka'aby, rituálů a modlitebních kamenů navozují představu vroucí oddanosti islámské víře a vzdalují se tak prozaičtějším výkladům. Lze ale souhlasit s porevolučním výkladem ortodoxnějších zastánců „věroučného“ výkladu Sepehrího poezie? Odrážejí tyto verše Sepehrího ideologický světónázor? Domnívám se, že nikoliv. Není to jen proto, že Sepehrí inklinuje spíše k buddhismu a taoismu, čili k filozofiím pojímajícím Boha či nejvyšší jsoucno poněkud abstraktněji než do detailů rozpracovaný islám. Je to hlavně proto, že náboženské motivy slouží básníkovi k rozpracování sledu bohatě rozvinutých asociací, proplovajících poetickými vizemi básníka stejně bezprostředně, jako tahy štětce malířových akvarelů.

3.3.6 Símín Behbahání – básnířka vyvrženců

Zajímavou autorkou, která v sobě spojuje tradiční básnickou formu s novým obsahem, je Símín Behbahání (nar. 1927). Tato básnířka a v současnosti i obhájkyňe ženských práv, byla ještě do nedávné doby ze strany literárních kritiků značně opomíjena. Ve své počáteční tvorbě koketuje s mnoha básnickými formami, klasickými i moderními, nakonec ale nachází vlastní výraz v tradiční formě ghazalu, který rozpracovává k technické dokonalosti. Kritice „angažovaných literátů“ uniká sociálním zaměřením svých veršů, ve kterých citlivě reaguje na segregaci jedinců i celých společenství, vytlačených na okraj společnosti. O své poezii Behbahání říká: *„Tvořím především formou ghazalu...mé básně od počátku odrážejí sociální prostředí a podmínky, ačkoliv ve skutečnosti jsou tyto reflexe odrazem mých osobních a emocionálních reakcí na společnost a podmínky, ve kterých žiji...smyslem mé poezie je boj s nespravedlností. Kdykoliv jsem mohla, snažila jsem se tento boj zobrazit, odhalit. Svobodu jsem vždy považovala za nejhlavnější potřebu básníka a nikdy jsem se nesklonila před žádnou mocí ani úřadem.“*⁶⁹



Símín Behbahání

⁶⁹ Mozaffarí, N.: Strange Times, My Dear. The PEN Anthology of Contemporary Iranian Literature. Poetry editor: Karímí-Hakkák. New York 2005, str. 376.

Símín Behbahání zobrazuje témata, která byla doposud básníky i básnírkami opomíjena jako „nečistá.“ Představuje prostitutky, omývače mrtvol, nemocné děti i chudé studenty. Zde je ukázka z básně Píseň prostitutky (*Naghme-je rúspí*), ze sbírky Stopy (*Džá-je pá*) z roku 1956:

Podej mi pouzdro s rudou rtěnkou,

obarvím líce bezbarvé.

Podej mi na žal voňavý olej,

osvěžím tváře povadlé.

...

Podej mi pohár k rozjaření,

v úsměvu skryji rozladění,

namísto tváře bez výrazu,

nasadím úsměv k pobavení.

...

Mé rty, ó rty lstivé, na prodej,

stáhněte závěsy, tajemství žalu,

více ať za mě zaplatí,

*tak směj se a líbej v objetí!*⁷⁰

Jedním z dalších motivů této básničky je nekonformní, nezvladatelná žena, kterou představuje zidealizovaný typ íránské cikánky (persky *kouli*). Cikáni sídlí v historické Persii po staletí a stejně jako v řadě jiných zemí, i zde zachovávají svébytné tradice a vlastní styl života, kterým většinová společnost opovrhne. Behbahání spojuje kočovný život cikánů se symbolikou svobody a nespoutanosti. Nepřetržitá migrace *koulihá* (cikánů) brání rigidnímu ustrnutí, které neodvratně provází usedlost místní i myšlenkovou. Hrdinkami básní jsou ale v básniřčině podání výhradně ženy. V skrytých rezervoárech ženské síly slučuje Behbahání výše zmíněné atributy volnosti s prastarou intuicí a schopností disponovat nepoznanými, magickými schopnostmi. Jak již bylo řečeno, básnička si své hrdinky idealizuje.

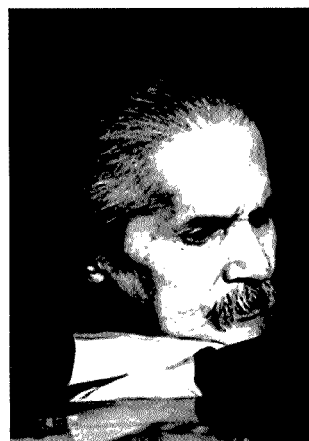
⁷⁰ Behbahání, S.: Šájad ke masíhášt. Gozide-je aš'ár, Teherán 2004.

Oprošťuje je od rodinných a společenských svazků, buduje v nich osvobozující nezávislost. Přestože se Behbahání poměrně intenzivně věnuje ženské tematice, nenapadá na rozdíl od jiných autorek feminističtějšího zaměření muže jako výhradní viníky nerovnoprávného postavení žen. K problematice nerovnosti pohlaví se staví s pozoruhodnou citlivostí a ve svých úvahách považuje muže za stejné oběti patriarchálně založené společnosti, jako ženy.

3.3.7 Radikalizace poetických příměrů v 60. a 70. letech

Po svržení populárního Mosaddeqa na počátku 50. let se iránský šáh Mohammad Rezá stává čím dál demonizovanějším symbolem všech problémů ve společnosti. Šáh reprezentuje nejvyšší mocenský článek vládnoucích institucí, a tak se právem či neprávem přisuzují veškeré neduhy společnosti právě jemu. Státotvorné a sociální obtíže, posuzované jinde jako komplexnější problém, se díky panovníkově pevné pozici nestačí rozmělnit mezi abstraktnější představitele moci. Na šáhovy impozantní plány i soubory reforem Bílé revoluce z roku 1961 reaguje literární odpor pesimismem a skepsí. Neschopnost zvrátit stav společnosti vede mnoho básníků a spisovatelů k černobílému posuzování problémů a ustrnutí v monotématech. Mnohoznačně alegorický jazyk, spolu se symbolickými metaforami, sice rozvíjejí fantazii autorů i čtenářů, ale jen do určité doby; postupně se výrazové prostředky fixují a násilně upínají pozornost čtenáře pouze k očekávanému konceptu. Obyčejné entity jako den, noc, tulipán, slunce, chlad přestávají přenášet svůj základní význam a z čtenářů se stávají zajatci symbolického vyjadřování.

V 60. a 70. letech se již z poezie vytrácejí Nímovy „přerody noci na úsvit.“ Odeznívá agitační cinkot řetězů v raných básních Ahmada Šámlú, stejně jako poselství revolučního nadšení Achavána Sálese, který převyprávěním iránských mýtů vybízí k vlastenectví. Sáles, jeden z nejvýznamnějších pokračovatelů pionýra moderní poezie Nímá Júšídže, ukrývá ve svém pseudonymu M. Omíd touhu po lepší budoucnosti (persky omíd = naděje). I ta se ale vytrácí, a to již roku 1956, kdy básník vydává svou slavnou báseň Zima (*Zemestán*). Sbíрка představuje svého času model poetického



Achaván Sáles

zaobíráni se sociálními tématy. Symbolizuje mrazení, chvění, neschopnost akceptovat neblahý stav společnosti. Atmosféra mezi Íránci je po roce 1953 skutečně na bodu mrazu; k Mosaddeqovi se upínalo příliš mnoho očekávání. Zemestán líčí stav paralyzované společnosti, která se pomalu loučí se svými sny o demokracii. Lidé jako by mezi sebou ztratili schopnost komunikovat, vytrácí se obyčejná přátelská solidarita a celou básní prostupuje beznaděj a bezvýchodnost, symbolizovaná vládcem zničeného lesa, podzimem.

Roku 1971, několik měsíců před plánovanými oslavami 2500 let trvání perské říše, dochází k tzv. incidentu v Sijáhkalu. Radikální levicová organizace OIPFG (Organizace mučednických guerill íránského lidu) zde napadá policejní stanici a zahajuje tak ozbrojený levicový boj. Literární reakce na tuto událost na sebe nenechává dlouho čekat. Vznikají nové metafory, vztahující se nejrůznějším způsobem ke Kaspickému moři, kde se Sijáhkal nachází. Rozbouřené moře, mořský nářek, mořské hnutí, to vše symbolizuje samotný útok. Lesy kolem Kaspického moře zase navozují příměry rebelujícího lesa (*džangalí-je jaqí*) či rudého lesa (*džangalí-je sorch*), jenž poukazuje na ideologii v pozadí. Taktéž obrazy krve a krvavých slov (*váže-je chún*), které ulpívají na nově vzkříšených staroperských hrdinech jako je Káve, Áraš, Halládž či Sijávúš, prostupují verše v nenadálém množství.

Od poloviny 70. let směřuje celý Írán k revoluci. Levicové organizace povzbuzují literáty k skládání revoluční poezie a elegií na mučedníky. Díky absenci otevřené stranické scény nutí své stoupence zneužívat literaturu jako nástroj sociálních aktivit. Básník a spisovatel Rezá Baráhení sestavuje několik antologií moderní poezie, které zahrnují básně na podporu levice, často na úkor kvality veršů. Spisovatel Ál-e Ahmad prohlašuje ještě na konci 60. let: „*Jestliže se chcete bavit poezií, když chcete ztrácet čas, jestliže pokládáte poezii za nástroj slávy, tak se v této zemi mýlíte. Umění je svatá válka.*“⁷¹

Ke kulminaci literárního vývoje v jeho angažovanější podobě dochází v říjnu roku 1977. Organizace íránských spisovatelů (*Kánún-e navisendegán-e Írán*) pořádá v Německém kulturním středisku v Teheránu deset poetických večerů. Za bedlivé pozornosti veřejnosti se zde schází více než sedmdesát básníků a spisovatelů, kteří

⁷¹ Talattof, K.: The Politics of Writing in Iran, New York 2000, str. 83.

předčítají proslovy a recitují básně. Nespokojenost se stávající situací ve společnosti, podpora revolucionářů a požadavek svobody vyjadřování jsou hlavními tématy jednotlivých vystupujících. Literární iniciativa odráží vyústění dlouhodobého vývoje, ve kterém se spojuje nespokojenost intelektuálních vrstev s protestujícími napříč celospolečenským spektrem. Otázky, které tvůrci kladou a rafinovaný způsob, jakým skrývají své myšlenky před cenzurou, zůstanou v lidech živé po celou následující generaci. Navzdory toužebnému očekávání mnohých však islámská revoluce nepřinese ani kýžené východisko z útlaku ani svobodu slova.

4 Proměny forem moderní perské poezie

4.1 Stagnace tradičních forem poezie

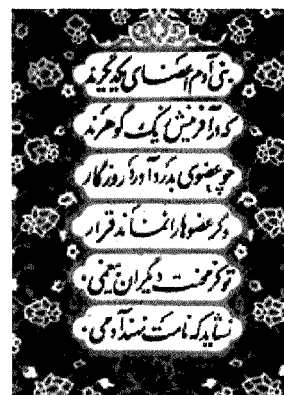
4.1.1 Přísná pravidla klasické perské prozodie

„Perská prozodie je jednou z exaktních věd. Perští klasičtí básníci se vyjadřovali v absolutně nejmelodičtějším metru stvořeném kdy člověkem.“⁷²

„Naše literatura se musí změnit v každém ohledu. Nestačí pouze šířit nová témata a nový způsob popisování. Nestačí pouhé přehazování rýmů, zkracování, či prodlužování veršů. Nejdůležitější je změna celého systému líčení a vyprávění; je nutné, aby se tento systém, existující ve světě uvědomělých lidí, dostal do světa poezie.“

Nímá Júšídž, Harfhá-je hemsáje, 1978.⁷³

Po stovky let tvoří forma klíč ke kompozici perské poezie. Perská prozodie ('arúz nebo vazn-e šenási) vychází z arabské kvantitativní prozodie a začíná se používat zhruba v 8. století. Během nadcházejících staletí se vytváří přibližně 70 (někdy se uvádí mnohem více, až 120) metrických kombinací (vazn, bahr), nezávislých na přízvukných a nepřívukných slabikách, jako v našem sylabotónickém systému, ale na krátkých a dlouhých jednotkách⁷⁴. V perském měření veršů nehraje roli význam slov ani jejich přízvuk. Tato prozodie pracuje čistě jen s fonetickou stránkou jazyka. Metrum je závislé na počtu stop (rokn, pl. arkán) v půlverši (misrá') a jejich počet se musí shodovat v každém bejtu (distich – dvojverší).



مرکز نوری
یا آوازی یکدمت . یکدمت .
دنازه چندی بار . در قافیه .
حق سبک را بر من . بکسی کشید .
تجاری بر من بکنایه .
و آواز دراز آید بار . در بیان دوست . یکدمت .
رشته ای آتشین داشت .
شعبه کنایه و شبک .
از جلی که در میان خویش یافت . یکدمت .
روان قوی سوره . در زبانی خفیه نگریست .
ناروا را مثل بریند .
رشته چو باغی بود آید . در میان بیانی مرغ . و طبل خویش .
از گوی درنگ . یکدمت .
شعبه کنایه و شبک .
از صف منهای تهنیت . ایماز . گام زنی بار چو کوهت . است .
در بیهوشیت . بهیم . دالعه . و جانم از آواز این گروه .
کراوات .
مردود هیچ است . در زبانی توانست . آسمان گناه . به سبک .
برآواز روی و خاموشی هم . خدا افتاد .
مردودان . به بکسی نشسته اند . و فرشته . بهیم . برآه .
ایران نو . تهران ۱۳۵۵ . مرکز نوری

Ukázka pravidelného
Sa'dího verše a
Šámlúova volného verše

⁷² Farzád, M.: Persian Poetic Metres, Leiden 1967, úvod. kpt.: On the Use of Prosody (chybí stránkování).

⁷³ Júšídž, N.: Harfhá-je hemsáje, Teherán 1357 (1978), str. 128.

⁷⁴ Krátkou jednotku tvoří souhláska a krátká samohláska; dlouhou jednotku souhláska a dlouhá samohláska nebo souhláska+krátká samohláska+souhláska.

Také rým má podle přesně stanoveného vzorce velký vliv na formulování básnických představ. Figuruje mnohdy i jako múza, nadřazená nad tvůrcovu básnickou vizi. Sled asociujících představ formovaných rýmem, vede básníka k dalším veršům, aniž by se musel podřizovat významové návaznosti nebo nějaké nosné myšlence. Navíc, základní jednotkou není verš, jako v naší prozodii, ale dvojverš – *bejt*. To znamená, že kompletní myšlenka se musí vyjádřit v rámci celého *bejtu* a nelze ji omezit jen na jednu *misrá'*. *Bejt* se tak vlastně mnohdy stává samotnou slokou.

Formální jednota básně nadřazuje strukturální jednotu. Slovy Rypky: „*Každý verš (myšleno bejt) je takto sám o sobě dokonale propracovanou a samostatnou miniaturou.*“⁷⁵ Východní vnímání poezie je jiné, než naše. Logická souvislost veršů v básni není natolik důležitá. Perskou, stejně jako arabskou poezii, nevede myšlenková souslednost a asociace představ. Je spíše provázanou sérií detailů a přízdob, které vnímá orientální duše jako nádherné.

4.1.2 Nevýhody tradičního metra

Z uvedeného výčtu vyplývá, jak moc je perský klasický básník svazován a limitován ustálenými pravidly. Není možné, aby tvůrce jen tak popustil uzdu své básnické fantazie a psal to, co zrovna cítí či prožívá. Poezie není výsledkem zaníceného okamžiku, ale produktem namáhavého a intenzivního úsilí. Veršotepectví je řemeslem, kterému se básník učí celý život. Musí obsáhnout a dokonale zvládnout desítky metrických kombinací a důkladně se obeznámit se všemi rýmovými vzorci. Jeho poslání vyžaduje rozsáhlé vzdělání, minimálně v rétorice a prozodii. Bez načteného kvanta básní a nejlépe jejich namemorování, dosáhne klasický básník uznání a slávy jen stěží. Ani sebevíc talentovaný básník se neobejde bez intenzivního studia prozodie a zvládnutí takřka matematických kombinací norem se považuje za naprostou samozřejmost.

Výše uvedené nároky, společně s postupujícím inspirační útlumem a rigidním napodobováním, vedou k neodvratné degradaci básnické tvorby. Dokonalé kopie klasických básnických forem neodrážejí žádné nové myšlenky a perská poezie se

⁷⁵ Rypka, J. a kol.: c.d., str. 94.

zákonitě vyčerpává. Málokterý básník vládne takovou kreativitou a obeznámeností tisícem jiných veršů, aby dokázal nadřadit své představy a dikci nad ustavené metrum a rým. Přicházet s něčím novým v rámci pravidel klasického kánonu je čím dál obtížnější, a tak se čím dál více básníků uchyluje k pouhému kopírování stávajících vzorů: „*poetické licence jsou takřka vyloučeny, metrické chyby vyvrhují verš jako naprosto nemožný... novoperský rým se scvrkává na stále se opakující klišé, vyčerpávající rýmovou schopnost jazyka, že básníci brzo věru už ani nemohli mnoho odkrývat.*“⁷⁶

Jakkoliv je v současnosti kopírování uměleckých vzorů pranýřováno, minulost přála napodobování a zdařilé variace na totéž téma jsou po dlouhá staletí velebeny jako umění skutečných mistrů. Stereotypní témata a ustálené představy se vyčerpávají v průběhu celého 19. století, ale ke skutečné kolizi starého systému s novým dochází až po konstitučních událostech na začátku 20. století. V důsledku revolučních událostí se ukazuje, že formální rámec klasické poezie nestačí obsáhnout pozměněný obsah ani nová témata. Dokonce i obyčejný hovorový jazyk či převzatá slova neprojdou těsným sítem básnických pravidel.

Obdobný proces zpochybňování starých norem a modernizace poezie probíhá v celé Evropě i Americe, jenže přeci jen v průběhu delšího časového úseku. Evropská poezie má čas vypořádat se s novou formou po několik generací. Dokonce i sousední Osmanská říše navazuje na reformy tanzímátu a pozvolné pronikání nových myšlenkových i literárních směrů. V Persii přichází modernizační proces prudce a literární prostředí na něj není připraveno. I to je jeden z důvodů mohutné vlny negativních reakcí a odmítání ze strany tradičních básníků. Revidovat dosud nezpochybněná pravidla není vůbec jednoduché a tvůrci, kteří se tohoto úkolu zhostí, čeká nevděčná a trnitá cesta.

4.1.3 Spory tradicionalistů s modernisty o výstavbě verše

Jak popisuji v kapitole o proměně poetického obsahu, nová témata výrazně oživují literární scénu na pozadí společensko-politických proměn perské společnosti. Mnoho autorů dosahuje zenitu svého dlouholetého úsilí inovací poetických motivů

⁷⁶ Rypka, J. a kol.: c.d., str. 88, 89.

a o vnější transformaci veršů se již nezajímají. Vedle těchto tvůrců ale existuje početná skupina básníků, kteří považují stavební proměnu básně za základní požadavek doby. Jejich protivníci naopak hájí stávající formu, jakožto nejdokonalejší a nejpropracovanější rámec poetického výrazu. V rámci zjednodušení užívám pro představitele reformního tábora výrazu modernisté a pro jejich odpůrce výrazu tradicionalisté (či persky *kohneparastán* – konzervatisté). Jak uvádím níže, není toto rozdělení jednoznačné a představitelé obou skupin se mohou jevit měřítkem vlastní doby zcela jinak než očima dnešních kritiků. Angažovaní literáti a jejich příznivci se sdružují v debatních kroužcích a navzájem si konkurujících periodikách:

- 1) První skupina je přesvědčena, že pokroku nelze dosáhnout jinak, než radikálním odklonem od minulosti a to jak v oblasti sociální, tak literární.
- 2) Zastánci opačného přístupu oponují, že v případě poezie změny provádět nelze, protože tradiční pravidla jsou pevně zafixována a prověřena staletími. Představa oproštění se od klasické prozodie vzbuzuje v mnoha básnících „klasického vyznání“ nepřekonatelný odpor a jakékoliv zpochybňování formální hodnoty klasické poezie považují za rouhání.

Tak, jako se neshoduje modernistický tábor v rozsahu zamýšlených změn, nestanovuje ani konzervativnější skupina jednoznačná pravidla obrany. Není jasné, zda se má bránit jakémukoliv zasahování do kánonu poezie či dopustit alespoň dílčí změny. Poněkud paradoxní je, že zastánci klasického typu poezie pranýřují Nímu Júšídže za báseň *Legenda (Efsáne)*, která vychází roku 1921 v 'Ešqího časopise *Dvacáté století (Qarn-e bístom)*, přestože se struktura básně v mnohém blíží představám umírněnějšího křídla konzervatistů. Zásadnější metrické proměny se v této romantické básni v prosodickém *tarkíb-bandu* ještě nevyskytují. Nímá si ale již připravuje půdu k proměně délek *misrá'*, tzv. lomenému metru, které bude později tvořit nosník tzv. nové poezie či poezie typu Nímá (*še'r-e Nímá*).

Tradicionalistické básníky pobuřuje především manifest samotného Nímy, ve kterém obhajuje strukturní inovace *Efsáne*. Tvoří je především pozměněný dialogový rámec, tzv. *gofte goftam* (on řekl – já jsem řekl). V tradičním poetickém rozhovoru je mluvčímu udělen prostor jednoho verše, bez ohledu na množství sdělení, intenzitu naléhání či míru stručnosti. Konverzující dvojice je takto násilně tlačena vyjádřit se zbytečně obšírně i tehdy, kdy by stačilo krátké odbytí, anebo naopak omezit svůj

projev na několik slov, přesahuje-li řeč jeden verš. Nímá se snaží tento pevný vzorec změnit a doplňuje ho navíc hovorovými výrazy i lokálním dialektem *tabarí*. Je si plně vědom změn, které zavádí a ve svých vystoupeních dává veřejně najevo, že v nich hodlá pokračovat: „*Tato struktura napomáhá postavám příběhu tak, jak vy sami chcete. Ponechává jim volnost mluvy a to přirozeným způsobem: jedním či více verši, anebo jedním či více slovy. Postavy končí otázku či odpověď kdykoliv se jim zachce, bez násilného zabraňování, jako je tomu například v mesneví. To vás nutí přidat jedno či více slov dané postavě jen proto, aby se doplnilo metrum.*“⁷⁷

4.1.4 Kombinace starých forem v tvorbě konzervativních tvůrců

Pohnuté události prvních desetiletí 20. století sice nutí básníky k společenské i literární angažovanosti, přesto ale existuje celá řada skutečně „konzervativních“ básníků, kteří se ničím neliší od svých qádzárovských předchůdců. Dál imitují osvědčené tradiční styly a nepřipouští žádné změny. Naopak básníci, jako například Bahár, přicházejí s vlastními myšlenkami a tvůrčími inovacemi. Mění obsahovou stránku, ale po formální stránce se snaží přidržel daných pravidel. Pokračují tak v reformované linii neoklasicistního *bázgaštu*, stylu návratu, pojmenovaném ke konci 19. století právě Bahárem.



Bahárova hrobka v Mašhadu

Přes zachování klasické podoby děl se tito umírněnější konzervativci pokoušejí o zjednodušování ustavených norem. Kombinací tradičních stylů usnadňují infiltraci nových témat a zároveň se nedopouštějí ústupků vůči tradiční formě. Tento racionální kompromis otevírá nové horizonty i těm básníkům, kteří jsou již příliš vážení a uznávaní, aby si troufali ohrozit své postavení diskreditací s novou poezií. Uvědomují si, že k vystižení nového obsahu nelze použít jen jednu či dvě formy, které převládají v tvorbě předchozího období. Stísnující představa poetického vakua, které by se vytvořilo po zrušení starých forem, však nedovolí těmto básníkům na

⁷⁷ Nafisi, M.: *Modernism and Ideology in Persian Literature*, Lahnam 1997, str. 19.

pomezí tradiční a moderní poezie překročit vlastní stín. Bojí se uvolnit vnější strukturu básně a osvobodit obsah jednou provždy.

Umírnění konzervatisté se vracejí k málo používaným formám jako je *tarkīb-band a tardží'-band*,⁷⁸ které strukturálně umožňují větší volnost. V případě *tardží'-bandu* navíc refrénové opakování dvojverší na konci slok připomíná písňovou formu a lidovou poezii. Právě Bahár se proslaví prostřídáváním jednotlivých forem k přenesení satiry, či sociální kritiky. Mimo dvou výše zmiňovaných forem používá také *ghazal*, *musammat*, *mustazad*, *qasídu*⁷⁹ a také *qasídu do bajtí* (čtyřveršovou *qasídu* – která se skládá ze slok o čtyřech *misrá'* a rýmového vzorce *ab ab*).

Bahár také proslul jedinečně vyjádřenou kritikou počínající šáhovy diktatury. Využívá k tomu sofistikované formy *mošaššah* (akrostichu), básně napsané tak, aby pořadí písmen sestavené podle určitého vzorce odhalilo zcela jiný význam než zdánlivě nabízí báseň jako taková. Bahár tak vydává v kermánském časopise Ranní větřík (*Nasím-e sabá*) provokativní báseň pod pseudonymem Kúhije Kermání. Báseň, čtena normálním způsobem, vyznívá jako óda na Rezu Šáha, ale při složení počátečních písmen veršů vznikne přibližně následující: *negramotný Rezá Šáh, jenž nedovedl jmenovat své ministry do parlamentu, jak může být schopným prezidentem? Policie nám nedovolí svobodné vyjadřování, tak musíme psát naše myšlenky akrosticky*⁸⁰ (báseň vzniká krátce poté, co má Rezá jmenovat své ministry do parlamentu (*madžlesu*), ale zapomíná jejich jména. V téže době také aspiruje na republikové uspořádání Íránu, proto narážky na prezidentství).



Bahárúv díván

⁷⁸ Tardží'-band se skládá z několika delších slok o šesti až osmi bejtech. Po každé sloce následuje jeden distich, který se opakuje po všech slokách a oba půlverše tohoto distichu se musí rýmovat. Naopak u tarkīb-bandu se rovněž vkládají po slokách jednotlivé bejty, ale nejsou shodné.

⁷⁹ Ghazal – nejlyričtější poetická struktura s 5-15 distichy, rýmovým vzorcem většinou aa ab ac. Qasída – panegyrická báseň delšího rozsahu, s rýmovým vzorcem aa ba ca. Mosammat je kratší báseň, kde se první tři až pět hemistichů rýmuje, zatímco poslední hemistich začíná nový rým. Mostazád charakterizuje refrén za každým hemistichem.

⁸⁰ Džavadí H.: *Satire in Persian Literature*, Rutherford (USA) 1988, str. 180.

Velmi populární se stává také forma *tasnífú* (balada, píseň), vhodná zejména pro satiru. Zajímavá je metrická struktura *tasnífú*; značně se odlišuje od kvantitativní prozodie a přiklání se spíše k přízvučnému slabičnému systému; někteří vědci z toho vyvozují možný předislámský původ této formy. Během konstitučního období získává nesmírnou popularitu, často se recituje za doprovodu hudby. Nejznámějším bardem satirických politických *tasnífú* je 'Áref Qazvíní (z. 1933).

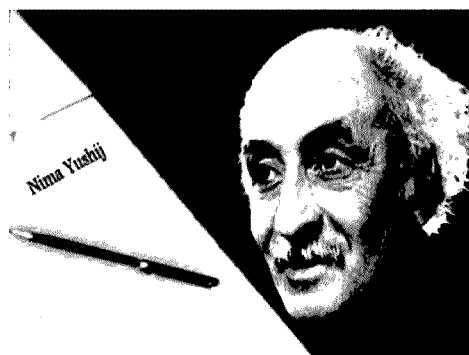
4.2 Nímá Júšídž – „zakladatel nové poezie“

„S definitivní jistotou můžeme říci, že se še'r-e nou (nová poezie) objevuje v perském jazyce tehdy, když Nímá začíná skládat své verše, pozměňuje a reformuje své myšlení a toto nové uvažování také uskutečňuje.“

Mehdí Achaván Sáles, Az ín ostá, 1996⁸¹.

V současných literárních rozborech moderní perské poezie nelze nenarazit na jméno básníka, který je pokládán za zakladatele onoho očekávaného, ale i proklínaného nosného kamene formální proměny perské poezie. Nímá Júšídž (1896–1959), vlastním jménem Alí Esfandjáří, pochází z kaspické provincie Mázandarán a v literárních pracích bývá uváděn jako „otec, tvůrce, pionýr či průkopník še'r-e nou“. Prvenství na poli moderní poezie mu někteří kritici přisuzují stejně vehementně, jako jej jiní odmítají.

Problémem zůstává, jak jsem již nastínila v úvodu mé práce, kdy vlastně začíná tzv. nová poezie (še'r-e nou) či moderní poezie. Začíná už v inovacích Nímá Júšídže nebo až v tvorbě jeho žáků? Anebo je skutečným zakladatelem nové poezie, a tedy i volného verše teprve Ahmad Šámlú, tvůrce volného verše (*šer'e sepíd*)? Pročítáme-li si básně Nímá Júšídže, musíme se ptát, jaká nová témata přináší básník, který je považován za otce nové poezie, ve srovnání s Bahárem, vnímaného spíše jako zástupce umírněnějších konzervativců



Nímá Júšídž

⁸¹ Sáles, A.M.: Az ín ostá, madžmú'e še'r, Teherán 1996, str. 158.

(*kohneparastán*). Kde je hranice, která přisoudí jednomu tvůrci nálepku zpátečnického tradicionalisty a jinému zakladatele nové literární etapy?

Jak ukazují v předchozí kapitole, k strukturálním změnám poezie dochází již dávno před Nímou, ale nejsou tak rozsáhlé a systematické, jako v díle i celé osobnosti Nímy. Přesto, že významní literární vědci současnosti, jako Langarúni v Analytické historii nové poezie (*Táríche tahlílí še'r-e nou*), Arjánpúr v klíčové práci Od Sáby po Nímu (*Az Sabá tá Nímá*), Kadkaní, či Šamísá věnují fenoménu Nímá a *še'r-e nou* celé kapitoly svých děl, jiní slavní vědci, jako například Ehsan Jaršater, pokračují v tradici neoklasicistů a ve svých literárních rozborech moderní perské literatury Nímu téměř zcela ignorují⁸².

Nedůvěru některých íránských vědců způsobuje jednak skutečnost, že nepokládají Nímu za básníka *par excellence*, aby mu museli věnovat nutný prostor, a také proto, že ho nepovažují za skutečného reformistu perské poezie, jak naopak sverpě tvrdí jiní. Mohlo by se dát, že je tato kapitola po téměř devadesáti letech po vydání klíčové práce *Efsáne* (roku 1921) uzavřena, ale tak tomu zatím ani zdaleka není. Rovněž pomineme-li první obhájce Nímy, jako je 'Ešqí, či Ál-e Ahmad, musí si tento básník počkat poměrně dlouhou dobu, než ho rehabilituje jiný významný básník a Nímův pokračovatel, Mehdí Achaván Sáles. Tento nejvýznamnější nositel Nímova odkazu podrobně analyzuje básníkovu tvorbu z roku 1979 a 1983 v pracích *Inovace a estetika Nímy* (*Be'athá ve bedaje' Nímá Júšídž*) a *Odkaz Nímy* (*'Atá ve laqá-je Nímá Júšídž*). Navzdory seriózním kritikám, které vycházejí v minulých desetiletích o tomto básníkovi, nejsou jeho pionýrské zásluhy dosud jednoznačně potvrzeny ani ohodnoceny.



'Atá ve laqá-je
Nímá Júšídž

⁸² Ve své práci *Persian literature* (Albany 1988), ve které se mimo jiné věnuje modernímu prozaikovi Hedájatovi, před Nímovským básníkem Mohammadovi Iqbálovi, či básnírkám Parvín E'tesámí a Forúgh Farrochzád, věnuje naopak Nímovi pouze krátkou větu v úvodu své práce, a to že Nímá zemřel relativně neznámý.

4.2.1 Proč Nímá; proč ne jiní tvůrci

Nímá není pochopitelně ve své době sám, kdo se zajímá o volnější techniky verše. Pomineme-li ale práce, které, ať už z jakýchkoliv důvodů ignorují počátky *še'r-e nou*, je naopak Nímá v mnoha jiných pracích uváděn jako JEDINÝ průkopník nové formy. A to je podle mého názoru stejně nešťastné, jako ho opomíjet úplně. Karímí-Hakkák uvádí Nímu jako „*uznávaného tvůrce moderních poetických koncepcí a nesporného vůdce nové poezie*.“⁸³ Mahmud Kjánúš vstupuje do kapitoly moderní poezie podrobněji, rovněž ale neuvádí žádné jiné veršotepce moderního stylu, kromě Nímy. Básníci stejného zaměření, jako Nímá, jsou shrnuti jako: „*ti, kteří pokračují svými experimenty směrem k radikální modernizaci perské poezie, z nichž právě Nímá přebírá revoluční opatření a zakládá novou perspektivu v perské poezii*.“⁸⁴

Nenastínit pozadí celého tvůrčího procesu za vznikem nové poezie, je jako připustit, že je Nímá buďto génius, který předbíhá svou dobu, nebo plagiátor, který kopíruje z evropských a amerických literatur, kde už modernizační proces probíhá. Nímá ale není ani jedno ani druhé a to hlavní, čím si podle mého názoru vyslouží prvenství a zásluhu, je jeho nesmírná houževnatost a ochota prorazit cestu novému stylu napříč ostentativním známkám nepřátelství ze strany jeho současníků. Podívejme se ale na několik jmen, jejichž nositelé mají možná větší erudici a talent, než samotný Nímá, kteří ale nedokáží prorazit se svou vizí tak komplexně, jako proklínaný i oslavovaný Júšídž.

„*Drazí bratři! Jsme v nejtěžší době literární revoluce!*“⁸⁵. Těmito slovy začíná Taqí Raf'at, jemuž jsem již věnovala několik odstavců předchozích kapitol, svůj „*Manifest modernismu*“ z roku 1918. Formuluje zde nutnost literární modernizace, stejně jako potřebu myšlenkové reformace a za to je poctěn *laqabem* (přezdívkou) „*teoretik nové poezie*“ (*teorisien*



Abolqásem Láhúti

⁸³ Karímí-Hakkák, An Anthology of Modern Persian Poetry, Boulder (USA) 1978, str. 5.

⁸⁴ Kjánúš, M.: Modern Persian Poetry, Ware (UK) 1996, str. 19.

⁸⁵ Arjápúr, J.: Az Sabá tá Nímá, 2. sv., Teherán 2003, str. 464.

še'r-e nou). Ra'fat ve svých verších nedodrží ustálená pravidla tradičního metra a dokazuje tak, že i za těchto podmínek může poezie fungovat. Teoretizováním problematiky si jistě svoje prvenství zaslouží, ale dříve, než stihne obohatit literaturu početnějšími ukázkami poezie, páchá z politických důvodů roku 1920 sebevraždu.

Tento ázerbájdžánský básník z Tabrízu se nicméně nemalým způsobem zaslouží o to, že se v časopisech a novinách diskutují veškeré pochybnosti či obhajoby změn v literatuře. V prostředí nakloněném reformám působí řada dalších básníků, jejichž tvorba vykazuje známky tzv. „nové poezie“. V poezii těchto autorů zaznívají nová témata i formální inovace, za jejichž uvedení je později uctíván samotný Nímá. Mezi „pionýry“ nové poezie patří vedle již zmiňovaného Ra'fata i básník Šamse Kasmájí a básníci Abolqásem Láhúti a Dža'far Chámnejí. Ukázky z díla posledního zmiňovaného autora uvádí ve své práci *„The Press and Poetry of Modern Persia“* jedna z největších kapacit evropské íránistiky, Edward G. Browne: „(Chámnejího) báseň...je zajímavá z pohledu formy, která se odklání od tradičního uspořádání rýmů“⁸⁶. Všichni tito autoři experimentují s použitím lomeného metra (nestejnou délkou misrá') i s pozměněnou metrickou strukturou. Další autoři jako Jahjá Daulatábádí, Alí Akbar Dehchodá, Mírzáde 'Ešqí a mnoho dalších píše tradičním formou, ale ve zcela novém duchu.

Langarúní ve své podrobné Analytické historii nové poezie (*Tárich-e tahlílí še'r-e nou*) uvádí, že Lahúti píše 15 básní ve stylu še'r-e nou, dvacet v novějším stylu *čahárpáre* (čtyřverší většinou *ab ab* rýmové struktury) a dvě básně typu Nímá.⁸⁷ Jak ale sám literární kritik připouští, jsou tyto básně „nové“ pouze vnější formou; obrazy a přirovnání se neliší od tradičních předloh. Všichni zmiňovaní autoři tedy významnou měrou přispívají ke vzniku nové poezie, pozměňují buď



Nímův rodný dům v Júši

⁸⁶ In: Browne, E.G.: *The Press and Poetry of Modern Persia*, Cambridge (UK) 1914, str. 294.

⁸⁷ Langarúdí, Š.: *Tárich-e tahlílí še'r-e nou*, sv. 2, Teherán 2005, str. 39.

vnější formu, nebo význam, případně obojí. Ale z nějakého důvodu se jim nepodaří zaujmout stejně výsadní postavení, jako vyplní Nímá. Proč?

Obrazy ani příklady výše zmíněných autorů nevykazují výrazně radikálnější odstup od staletí užívaných vzorů. Jenže ani v případě Nímy nelze jednoznačně potvrdit zcela revoluční přístup k tématické, či výrazové stránce tvorby.

Nímá sice uplatňuje nové metafory i postavy (např. starou japonskou legendu v básni Manalí (z roku 1947) či sociální motivy v slavné básni Hej lidé (Ej Ádamhá, z roku 1941), mnohdy ale pouze roubuje nové myšlenky na stará témata (např. v básni Fénix (Quqnús, z roku 1936), kde nesmrtelný pták symbolizuje samotného Nímu i jeho poezii, kříšenou z popela zmaru).

Mnoho kritiků se domnívá, že Nímovou hlavní zásluhou je komplexní přístup k problematice proměny klasické poezie. Rovněž schopnost básníka sjednotit dosud nejednotná stanoviska literárních modernistů a zároveň alespoň hrubě definovat požadavky na novou poezii, představuje důležitý argument ve prospěch Nímy. Samotný tvůrce cítí neustále potřebu zdůvodňovat a obhajovat vlastní postoje. Je přesvědčen, že stará poezie postrádá rytmus. To ale neznamená, že by kvůli tomu zavrhl metrum i formální nosnost poezie – naopak. Jak se několikrát vyjádřil: „*neexistuje-li forma, neexistuje nic jiného...i ten nejbandálnější předmět můžete učinit formou zajímavým.*“⁸⁸ Bez ohledu na nezbytnost formy básník zdůrazňuje, že proměna společnosti i národa se zákonitě promítá ve variacích forem; právě strukturální mnohočetnost poezie ilustruje rozmanitost i význam doby. Zastaralá a nepružná stavba básně odráží nemoderní společnost i myšlení.

Nímá viní rigidně ustavená pravidla klasické poezie ze zotročení básnickových představ i samotného rytmu poezie. Domnívá se, že jednotlivé verše rytmus nepostrádají, jenže jako celek ztrácejí harmonii, protože se příliš vzdalují přirozenému toku myšlenek a řeči. Tvrdí, že tak, jako se mění život, musí se měnit i poezie. Uskutečňuje tedy jisté



Nímova hrobka v Júši

⁸⁸ Júšídž, N.: Harfhá-je hamsáje, Entešárát-e dunjá, Teherán 1984, str. 54.

díličí změny v nejdůležitějších strukturách poezie, jako je jazyk, forma a obsah. Všechny tyto změny by ale tak radikální proměnu nezpůsobily. K hlavnímu posunu dochází díky Nímově dlouholetému úsilí transformovat samotné myšlení a proměnit celkový přístup k poezii. Své tvůrčí záměry autor popisuje v několika teoretických pracích: Hodnota pocitů a pět dalších článků (*Arzeš-e ehsását ve pandž maqale-je dígar*) z roku 1939 a Sousedovy hovory (*Harfhá-je hamsáje*) z roku 1949.

Achaván Sáles, básník a dědic Nímova odkazu, zdůvodňuje prvenství svého učitele ve formování nové poezie takto: „*Je to kvůli jeho tvorbě. Nímá prochází přechodným obdobím, ve kterém se nachází také většina jeho díla, ale krok za krokem se zdokonaluje a i jeho poezie se z hlediska atmosféry básni stává zcela odlišnou, než tomu bylo v případě prostředí klasické básně.*“⁸⁹

4.2.2 Nímovo pojetí poezie

Citovaný Achaván Sáles se rovněž věnuje studiu prozodie, kterou Nímá údajně pozměňuje. V díle *Bed'atha ve bedaje'* se snaží dokázat, že Nímá nevytváří nové metrum, ale kombinuje několik starších typů. Sáles je také první, který přichází s pojmem *še'r-e Nímá* (báseň typu Nímá) nebo *árúz-e Nímá* (metrum typu Nímá), aby je tak odlišil od volného verše (*še'r-e ázád*), za které byly často zaměňovány. Jak už jsem předeslala v úvodu své práce, mnoho zájemců povrchně znalých nové perské poezie se domnívá, že Nímá klasickou poezii od metra a povinné rýmové kombinace zcela oprošťuje. Slova samotného Nímy však dokládají, že je tomu právě naopak. Nímá se sice neustále odkazuje na potřebu proměny formy v perské poezii, jeho záměr je ale jiný, než novátorsky destruktivní: „*metrum je to, co báseň formuje a zdokonaluje. Podle mého názoru se báseň bez metra podobá člověku bez oblečení. Víme, že oděv a ozdoby mohou člověka zkrášlit. A proto já tvrdím, že metra je zapotřebí, ať už podle klasických pravidel, či pravidel, která vytváří volný verš.*“⁹⁰

Všimněme si, že Nímá používá termínu „volný verš“. Je to samozřejmě chybné označení a dokládá zmatek, který v té době panuje v pojmech nově vznikající poezie. Volným veršem označujeme takový verš, ve kterém se neuplatňuje prozodie; tedy

⁸⁹ Sáles, M.A.: *Bed'atha ve bedaje' Nímá Júšídž*, Teherán 1996, str. 30.

⁹⁰ Šádchást, M.: *Dar chalvat-e roušan*, Teherán 2005, str. 70.

ani délka hlásek ani přízvuk. Může se v něm ale uplatnit rytmus, intonace, asonance nebo i rým. Mohou se také vyskytovat metrické prvky, ale ty nejsou v básni jednotné. Nímá se patrně v této době setkává s evropským modernismem a imažinismem a povrchně z nich přebírá terminologii, ovšem bez ohledu na hlubší zkoumání. Nímá zaměňuje svou poezii s volným veršem (*še'r-e ázád*), který zavádí po svém návratu z amerických studií Mohammad Moqaddam (jeho tvorba dále nehraje významnější roli). Kromě toho hovoří Nímá ve svých projevech a komentářích i o blankvers, jenž přiřazuje Whitmanovi a chybně se domnívá, že je zproštěn rytmu i rýmu⁹¹ (blankvers je 5-ti stopý jamb bez rýmu, typický pro Shakespearovská dramata).

Nímá si patrně uvědomuje základní rozdíl mezi svým a volným veršem, o kterém se vyjadřuje kladně, i když se ho zdráhá použít. O tomto „skutečně volném verši“, ve smyslu, jakém ho chápe moderna, se Nímá vyjadřuje jako o rýmované próze (*nasr-e áhangdár*), které si cení velmi vysoko: „*poezie musí být z pohledu formy rytmičkou prózou.*“⁹² „*Základ mého uvažování spočívá v přiblížení se poezie próze a naopak. Přiblížení poezie proto, že poetická fantazie dosud nevstoupila do prózy a přiblížení prózy proto, že je celistvá a jednoduchá. Celé své úsilí upínám k tomu, abych vytvořil v poezii přirozený stav prózy.*“⁹³

Navzdory svým teoretizujícím úvahám, nepovažuje patrně Nímá za nutné rozlišit jednotlivé pojmy, takže nejen on, ale i jeho následníci píší po dlouhou dobu ve „volném verši“, i když přitom používají veškeré znaky metra a další prvky prozodie. Teprve mnohem později si badatelé, ale i básníci uvědomí matoucí záměnu a snaží se o rozlišení pojmů. *Še'r-e nou* se tedy začíná rozčleňovat na tři základní typy⁹⁴:

⁹¹ Nafísi, M.: c.d., str. 52.

⁹² Nafísi, M.:c.d., str. 54.

⁹³ Šádchást, M.: *Dar chalvat-e roušan*, Teherán 2005, str. 62.

⁹⁴ Šamísá, S.: *Ráhnemá-je adabiját-e mo'áser*. Teherán 2004, str. 67.

- 1) *Še'r-e Nímájí, vazn-e Nímájí* – poezie typu Nímá, metrum typu Nímá.
- 2) *Še'r-e sepíd, vazn-e áhangín/ Šámlújí* – poezie „sepíd“, melodické metrum. Tato poezie využívá přirozené melodičnosti slabik a slov. Vzniká ke konci 40. let 20. století, právě zásluhou Ahmada Šámlú.
- 3) *Še'r-e nasrí, vazn-e chafíf* – prozaická poezie, lehké metrum. Tato poezie se pojí s tvorbou básníků tzv. nové vlny (*moudž-e nou*). Vychází pouze z přirozenosti slov a hovorové mluvy.

4.2.3 Zavedení lomeného metra

Základní změnou, kterou Nímá vytváří, je proměna metrické struktury básně nerovností půlveršů (*misrá'*). Na rozdíl od tradičního metra, se Nímovo metrum (*vazn-e Nímá*) neshoduje délkou jednotlivých veršů. V klasické poezii má *misrá'* nejméně dvě a maximálně čtyři stopy. Co je ale naprosto zásadní, je rovnoměrný počet stop v každé *misrá'* v průběhu celé básně. Počet stop ve verši tedy nelze po několika verších pozměnit. Jestli jsou na začátku básně v *misrá'* např. tři stopy, musí každý jednotlivý verš až do konce básně obsahovat rovněž tři stopy. Z hlediska plynulosti básně je tento formát sice dokonalý, ale z pohledu obsahu a přirozenosti běhu veršů je básník omezován. Musí totiž doplnit nebo naopak omezit „výplň“ verše tak, aby splňoval stopový vzorec básně. Často se tedy musí podřidit tzv. *misrá'por kon!* – čili „doplň *misrá'*!“, jmenovitě o obrazy, myšlenky, či přímou řeč, kterou sice vůbec nemá v úmyslu použít, ale musí – kvůli úplnosti metra.

Nímá naopak poskytuje básníkovi svým novým rámcem dosud nevídanou svobodu. V jeho podání lze kombinovat počet stop libovolně napříč básní a nezáleží na tom, jak moc odlišné jsou počty stop ve verších nad, či pod sebou. Zcela se tedy mění celková struktura básně. Například jeden verš může být jednostopý a hned následující může mít stop třeba pět i více, podle toho, jak se to básníkovi hodí. Důvod je nasnadě: Nímá se snaží uvolnit přirozený běh řeči v poezii, a nenutit tvůrce za každou cenu dokončit počet stop *misrá'* jen proto, že to nařizuje určitý vzorec. Nímá je přesvědčen, že: „*není třeba doplnit misrá', ale končí-li řeč na kterémkoliv místě, mělo by tam končit i misrá' nebo je možné pokračovat řečí po pomlkách hned*

v několika *misrá'* (krátkých, dlouhých, či rovnocenných). V nové poezii je tedy možno dosazovat *misrá'* pouze o jedné stopě, či například osmi stopách.“⁹⁵

V následující ukázce ilustruji jak zmiňované nerovnoměrné rozložení stop v jednotlivých *misrá'*, tak zajímavý paradox literární historie. Báseň pochází z roku 1920, tedy rok před vydáním legendární Nímovy *Efsáne*, je ale napsána veršem, který proslaví právě samotného Nímu. Autorkou básně Přirozená výchova (*Parvareš-e tabí'at*) je Šamse Kasmájí, básnířka, jejíž jméno se vyskytuje v literárních studiích spíše okrajově. Ve své práci ji řadím po bok prvních průkopníků *še'r-e nou* v perské poezii. Kromě zajímavé struktury lomeného metra *motaqárebu*, se báseň vyznačuje také kritickým obsahem. Básnířka líčí, jak je žena pro svou citovost a zanícenou upřímnost zneužívána jako méněcenný tvor, který ale v současné společnosti nemá prostředky k obraně.

Ze besjáří áteš-e mehr-o náz-o-navázeš (4stopy)

Az ín šeddat-e garmí-je ve roušanáje ve tábeš (4 stopy)

golestán-e fekram (2 stopy)

Charáb-o-parišán (3 stopy)

Čú golhá-je afsorde afkár-e bekram (4 stopy)

Safá vo tarávat ze kaf dáde gaštand májús (5 stop)



Šamse Kasmájí

Balí, páj bar dáman-o-sar be zánú nešínam (5 stop)

Ke čún ním vahši gereftár jek sarzamínam (5 stop)

Na járá-je chejram (2 stopy)

Na nírú-je šarram (2 stopy)

Na tír ve na tígham bovad níst dandán-e tízam (5 stop)

Na páje gorízam (2 stopy)⁹⁶

⁹⁵Šamísá, S.: c.d., str. 26.

⁹⁶Árjánpúr. J.: Az Sabá tá Nímá, 2. díl, Teherán 2003, str. 457-8

Z přemíry ohně, lásky a citů
ze síly tepla, záře a svitu,
sad myšlenek,
v chaosu a zmaru běda!
odkvetl květ -
mysl nedotčená.
V zoufalství svěžest,
čistá od vlečena.

Tak nehybně sedím hlavu v klíně,
Jak divoch své země zajatkyně.
a sílu dobra nemám,
a sílu studu nemám,
a žádné šípy, meče, ostré zuby,
k útěku nohy nemám.

V třetí verši od konce hovoří autorka o nedostatku „šarmu“. Význam termínu *šarm*, v jakém ho chápeme v našich evropských jazycích, se sice od perského značně liší, v jistém smyslu se s ním ale naopak prolíná. Perský *šarm* úzce souvisí s pozicí ženy v patriarchální iránské společnosti. Nedá se doslova přeložit, protože jeho význam závisí na roli ženy, jak ji cítí ona sama nebo její okolí. Stud, ostych, plachost, jako největší přednost ženy či naopak nenápadnost, mlčenlivost, neviditelnost, jako vynucený prostředek nátlaku. V klasické poezii je *šarm* řazen mezi nejvyšší kvality ženy. Naopak nedostatečnost *šarmu* staví nositelku do velmi negativního světla. Básnickým ideálem je žena v skrytu, beze slov a v roli, která je jí určena. Kasmájí tuto roli odmítá, ale zároveň jedním dechem dodává, že nedisponuje „silou *šarmu*“. Ostych a stud klade básnířka na roveň meči, šípům a ostrým zubům. Tím dává jasně najevo, že si uvědomuje úskalí i přednosti *šarmu*, který je sice jediným obranným prostředkem, ale zároveň i nástrojem nesvobody a útlu. I proto se ho Kasmájí vzdává a doufá, že jednou nalezne vhodnou alternativu.

4.2.4 Změna metra přidáním slabik

Další podstatnou změnou, kterou Nímá zavádí, je „doplnění metra o dodatečné slabiky“. V klasickém metru se totiž musí dodržovat koncová „*hedžá*“, čili jednotka stopy (doba), která může být dlouhá (*hedžá-je boland*) nebo krátká (*hedžá-je kutáh*), čili těžká nebo lehká doba (*hedžá* znamená v perštině slabika, ale v prozodii nemusí odpovídat přesně naší slabice, proto raději požívám termín „jednotka, doba“). Krátkou jednotku tvoří souhláska (*sámet*) nebo souhláska a krátká samohláska, dlouhou souhláska a dlouhá samohláska nebo souhláska+krátká samohláska+souhláska. Opět se musí dodržet základní schéma v koncové době jednotlivých veršů – končí-li *misrá* na dlouhou dobu, musí následující *misrá* rovněž končit na dobu dlouhou a naopak, v případě krátké doby. V praxi to znamená, že každý následující verš musí kopírovat předcházející dobu na konci *misrá*, nelze tedy libovolně dosazovat jakékoliv slovo, ale pouze takové, které končí na krátkou nebo dlouhou dobu, opět podle daného vzorce.

Jak lze využít, Nímá ulevuje básníkovi a jeho tvořivé múze i v tomto případě. Uplatňuje na konci veršů jakékoliv přípustné změny ve stopě metra, tzv. *zeháf*. Znamená to, že končí-li *misrá* např. na dlouhou dobu a básník chce v následující *misrá* použít dobu krátkou (na konci), tak tento verš doplní o jednu krátkou dobu, což v klasickém metru není možné. Tato změna se nicméně projevuje pouze na konci veršů; nelze ji tedy uplatnit na začátku, či v prostředku verše. Jako příklad uvádím úryvek z básně Sohrába Sepehrího s názvem K zahradě spolucestujících (*Be báqh-e hamsafarán*) ze sbírky Zeleň (*Hadžm-e sabz*) z roku 1970. Pro usnadnění pochopení počtu stop ve verších jsem rozčlenila báseň způsobem zvaným *taqtí*, což je způsob segmentace veršů na jednotlivé jednotky dle hláskové pomůcky: *fa'ulon* (1krátká + 2dlouhé doby), *fa'al* (1krátká+1dlouhá):



S. Sepehrí

Kasí níst.

(1x *fa'ulon*)

Bejá zendegí rá bedozdím.

(3x *fa'ulon*)

Miján-e do dídar qesmat koním.

(3x *fa'ulon* + 1x *fa'ul*)

...

Dar ab'ád ín asr-e chámúš

(3x fa'ulon)

man az ta'm-e tasníf dar matn-e edrák jek kúče tanhátaram.

(6x fa'ulon+1x fa'ul)

Bejá tá barájet begújam če andáze tanháji-je man bozorg ast⁹⁷.

(7x fa'ulon)

Nikdo tu není

pojď, ukradneme život

rozdělme ho do dvou schůzek

...

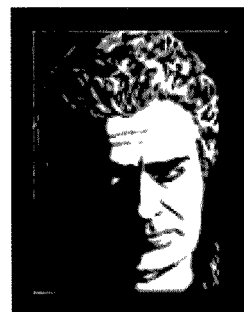
v rámci této tiché doby

víc se cítím osaměle, než-li příchut' melodie ve vnímání aleje.

Přijď ať vypovím ti šíři mojí samoty.

4.3 Ahmad Šámlú – tvůrce še'r-e sepíd

Ahmad Šámlú (1925 – 2000) je rovněž známý pod svým poetickým pseudonymem A. Bámdád (Úsvit). Přestože přiznává tribut svému učiteli Nímá Júšídžovi za uvedení nových možností poezie, je to právě díky vlastní invenci a osobitému výrazu, které mu umožní překročit stíny napodobování a zařadit se mezi nejvýznamnější, nejoblíbenější, ale také nejsložitější íránské básníky 20. století. Ahmad Šámlú se již od mládí angažuje v opozičním prostředí anti-šáhovské reakce. Brzy po válce vstupuje do nově založené komunistické strany *Túde* a mnoho jeho básní je prostoupeno sociální tematikou. Kromě poezie se zabývá také dětskou prózou, překlady a esejemi o literatuře.



Ahmad Šámlú

Šámlú je většinou jednohlasně přijímán jako hlavní propagátor tzv. *še'r-e sepíd*, volného verše. K formulaci *še'r-e sepíd* se pojí jisté znaky prozaické struktury, které jej poněkud odlišují od chápání volného verše v striktně anti-formálním pojetí.

⁹⁷ Sepehrí, S.: *Hašt ketáb*, Teherán 2005. taqtí převzat z: Šamísá, S.: c.d.: str. 68

V jistém smyslu se volnému verši přibližuje spíše poezie nové vlny (*moudž-e nou*), jak ilustruji v závěru celé kapitoly. V Šámlúově podání i jeho teoretických statích, vykazuje *še'r-e sepíd* určité zvláštnosti, způsobené výjimečností básnickovy osobnosti, vlivy, které na něj působí i specifickým perským prostředím. Volný verš je navíc i v západní literatuře formulován tak „volně“, že se do jeho definice zahrnuje řada výkladů. Proto jak *še'r-e sepíd*, tak poezie *moudž-e nou* vykazují současně znaky volného verše, přestože jsou od sebe v moderní perské literární kritice striktně rozlišeny.

Stejně jako v předchozí podkapitole o počátcích poezie typu Nímá (*še'r-e Nímá*), je i v části věnované *še'r-e sepíd* nutno připomenout jména dalších tvůrců. Bohužel ani v tomto případě není příliš jasné, kdo si zaslouží skutečné prvenství. Na druhou stranu je přirozené, že řadě básníků již dávno nestačí dílčí změny zavedené Nímou a snaží se sami o vlastní výraz. Ferídún Ráhnemá, Houšang Írání, či Šín Partó experimentují ještě před Šámlúem s jinými, než Nímovými formami verše. Langarúdí se domnívá, že za zakladatele *še'r-e sepíd* lze považovat samotného Šámlúa, naopak Šafí'ji Kadkaní v díle *Epocha perské poezie (Advár-e še'r-e fársí)* oponuje, že za zrozením *še'r-e sepíd* stojí obrovské úsilí ještě před Šámlúem.⁹⁸ Pravda je, že pozornost ostatních průkopníků *še'r-e sepíd* se upíná spíše k poetickému obsahu a různým krajnostem stylů i forem než k samotné formě *sepíd*. A je to koneckonců právě Ahmad Šámlú, kdo roku 1957 prezentuje nový styl ve sbírce *Usnesení (Qat'-náme)*.

4.3.1 Charakteristika volného verše *še'r-e sepíd*

Poezie *še'r-e sepíd* je druhem melodického vyjádření, které nemá daleko k prozaické poezii (proto se mu také někdy říká prozaická poezie (*še'r-e mansúr*). V mnoha verších lze pozorovat stopy rytmičné prózy (v klasické poezii pod označením *sadž'*), která se vyskytuje v chorásánské poezii 11. a 12. století. *Še'r-e sepíd* využívá hláskového potenciálu slov, harmonie, významové homogenosti výrazů, stejně jako recitačních vlastností veršů. Nevylučuje ani využití rýmu, tím spíš, je-li tento rým nezávislý na určité rýmové struktuře. Sám Šámlú k tomu říká:

⁹⁸ Kadkaní, Š.: *Advár-e še'r-e fársí*, Teherán 1980, str. 57.

„Čas od času je rým (v básni) krásný; napomáhá obsahové přesvědčivosti a přitahuje okamžitou pozornost k přenesení významu, jako určitá reference, na kterou básník se zaměří a poukazuje na ni.“⁹⁹

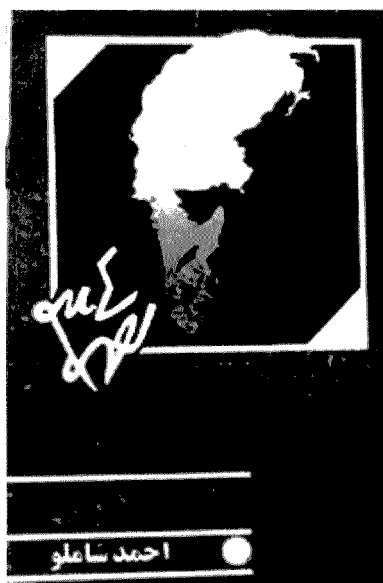
Básník praktikující *še'r-e sepíd* si dopomáhá k vnitřnímu rytmu použitím melodických a příjemně znějících slov. Také tzv. *morá'át-e nazír*, prastarý způsob klasické poezie, usilující o „zachování podobného, harmonii představ“, se uplatňuje aplikací slov „stejně váhy“ či stejného, homogenního smyslu. Stejně tak přispívá k líbozvučnosti básně opakování slov na začátku veršů nebo naopak použití slov na konci veršů, která znějí a vypadají velmi podobně a přesto se nerýmují (např. *golí* (květina) a *džangalí* (les)).

Vnitřní melodičnost nahrazuje chybějící metrum a využití fonetických vlastností slov zvyšuje přitažlivost básně. Zvukové pomůcky lze dohledat i ve verších některých klasických básníků, jako například Ferdousího, Háfeze či Rúmiho. Tito a další básníci chorásánského a iráckého stylu zvyšují účinnost básně důrazem na fonetickou stránku slov. Šámlú, stejně jako Nímá, či Achaván Sáles, je v jistém smyslu přejímatel chorásánského stylu, prvního poetického stylu od vzniku novopersky psané poezie. Šámlú dokonce ve své pozdější tvorbě experimentuje s kombinací hovorových výrazů a archaických slov z 11. a 12. století. Ne vždy ale přidává starobylý lesk na účinnosti veršů, větší razanci obsahují básně s jednodušším, ale živým a působivým jazykem.

Zde je ukázka z básně Opakování písmene „š“ (*Tekrár-e šín*) ze sbírky Dýka v míse (*Dešne dar díš*) z roku 1973. Ilustruje melodičnost, až hudebnost slov a zároveň přibližuje poetický záměr Ahmada Šámlú, který prozkoumává veškeré možnosti jazyka uplatnitelné v poezii. Překlad do češtiny je čistě významový, proto uvádím i perský přepis v latině.

Kášefán-e češme

kášefán-e forútan-e šúkrán



Sbírka *Dešne dar díš*

⁹⁹ Šádkást, M.: c.d.: str. 197.

džavidegán-e šádi

dar madžari-je átešfešánhá.

Šo'badebázán-e labchand

dar šabkoláh-e dard

bá džápáji-je žarftar az šádi

dar gozargáh-e parandegán¹⁰⁰.

Hledači pramenů

skromní hledači bolehlavů

šťastní pátrači

v činných sopkách.

V trýznivé noční čapce

stopách hlubších nežli veselí

v ptačím průchodu.

4.3.2 Metrum Šámlúových veršů

Metrum poezie sepíd (*vazn-e še'r-e sepíd*) skýtá v současné době více otázek než odpovědí. Celkově se problematice metra *še'r-e sepíd* literární kritici vyhýbají a jak podotýká Šamísá, není tato oblast ještě zdaleka probádaná. Šámlú nepoužívá klasické prozodické metrum ani Nímovu uvolněnější verzi a pracuje spíše s možnostmi jazyka a výraznější hudebností. Jeho metrum nahrazuje vnitřní melodičnost vybraných slov. Šámlú srovnává metrum v *še'r-e sepíd* s metrem u Nímy: „Na rozdíl od klasického metra, nelinkuje Nímovo metrum básníkovi cestu. V porovnání s *še'r-e sepíd* se však i v *še'r-e Nímá* musí básník podřídít metru, které si zvolí a které mu brání v rozletu. Naopak v *še'r-e sepíd* musí být vše v přísné rovnováze s pravidly, která jsou ovšem vytvářena průběžně a spontánně.¹⁰¹“

¹⁰⁰ Šámlú, A.: *Madžmú'-e ásár*, Teherán 2006.

¹⁰¹ Šádchást, M.: c.d.: str. 163.

Tak, jako kdysi Nímá, vrací se i Šámlú k předchozím formám, aby jejich kritikou obhájil oprávněnost formy nové: „*Prozodické metrum svádí mysl z přirozeného procesu uvažování.*“¹⁰²



Významní básníci (zleva): M. Kejvân, A. Šámlú, Nímá Júšídž, S. Kasráj, H. Ebtehádž

Nelze ovšem jednoznačně říci, že Šámlú metrum nepoužívá, anebo že se zcela vyhýbá jakémukoliv prozodickému vzorci. Jak ale naznačuje Šamísá, je Šámlúovo metrum ještě složitější, než Nímovo. Jinými slovy: „*Každé kratší slovíčko může odklonit báseň k próze*“¹⁰³. Naopak z reakcí odpůrců Šámlúa vyplývá, že považují *še’r-e sepíd* za zcela zproštěnou metra, což také básníkovi vytýkají. Šámlú se paradoxně setkává s obdobnou kritikou a nepochopením, jako kdysi Nímá. Na rozdíl od těžkostí „velkého učitele“ trvá fáze odmítání poezie *sepíd* podstatně kratší dobu a Šámlú si brzy najde množství příznivců. Snad to také souvisí s osobností samotného básníka a talentem, o němž lze bez rozpaků tvrdit, že dalece předčí svého učitele.

4.3.3 Inspirační zdroje Šámlúa

Není pochyb o tom, že stejně jako jiné básnické velikány moderní perské poezie, vstřebává i Šámlú vlivy evropo-amerických literatur. Ovládá cizí jazyky a prostřednictvím vlastních překladů představuje íránským čtenářům vůbec poprvé mnoho zahraničních autorů. Z cizích básníků ho inspirují Vladimír Majakovskij, Paul Eluard, Federico García Lorca, ale také turecký básník Názim Hikmet. Kromě výše zmiňovaných klasických vzorů chorásánského stylu se do jeho veršů i pojetí *še’r-e sepíd* promítá znalost Tóry a evangelia (*indžílu*) v perštině. Vedle židovsko-křesťanských motivů přebírá z židovské Tóry deklamovanou jednoduchost až údernost rytmizované prózy. Šámlú sbírá po celý život folklórní balady a příběhy, zabývá se hovorovým jazykem a slangem. Vydává dokonce slovník „pouličního jazyka“, jehož výrazy hledá v ulicích Teheránu.

¹⁰² Šamísá, S.: c.d.: str. 82.

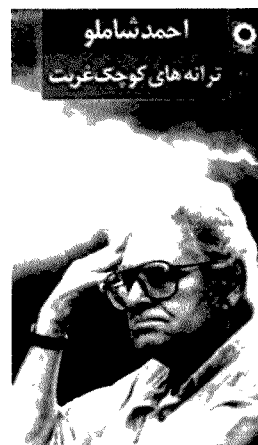
¹⁰³ Šamísá, S.: c.d.: str. 71.

Tři roky před islámskou revolucí žije Šámlú v exilu ve Velké Británii a USA, odkud se vrací roku 1979. V Íránu zůstává až do své smrti roku 2000. Báseň, kterou bych chtěla uzavřít tuto podkapitolu, se jmenuje V této slepé uličce (*Dar in bombast*). Vychází roku 1980 ve sbírce Drobné melodie z exilu (*Tarānehā-je kúčak-e ghorbat*). Krajně symbolická báseň v sobě skrývá silné poselství i zašifrovaný protest. Rozkrýváním jinotajů se vládní cenzori později zaslouží o to, že se z básníka protestujícímu proti šáhovi stane *persona non grata* režimu nového. Samotný Šámlú bude k tomuto obvinění vydatně přispívat po celý zbytek života.

Po formální stránce dominuje básni opakující se refrénovitý *tardží'-band*, který dodává básni na melodičnosti. V básni se vyskytuje jak úplný *tardží'-band*: *rúzgár-e gharibíst, názanín* (divná doba, milý můj), který se několikrát opakuje v nezměněné podobě, tak narušený *tardží'-band*, který se liší jedním slovem: *'ešq rá dar pastú-je cháne nehán bájad kard* (musíme skrýt lásku do komory). Slovo „láska“ se průběžně obměňuje výrazy *núr* (světlo), *šouq* (vášeň) a *chodá* (Bůh). Všechna tato pojmenování nejsou v básni bezúčelně, ale sledují přesný cíl. Vytyčují zásadní hodnoty v životě člověka. Hodnoty, které jsou v počátcích nového islámského režimu v Íránu zpochybňovány.

Věčný bojovník s opresivními režimy varuje již roku 1980 před novým zneužitím moci. Strach a obavy naznačuje samotný název básně. Slepá ulice symbolizuje beznaděj a pochybnosti o správném směru. Básníková nejistota pramení z vývoje, kterým se ubírá Írán po zdařilé revoluci roku 1979. Básník prahnoucí po změně politického klimatu je náhle zoufalejší než kdy předtím. Ke změně sice dochází, ale zcela jiným směrem a příliš palčivě.

V protikladu beznaděje září lampa, symbol naděje. I ta je ale v ohrožení, stejně jako láska a umění. Neubrání se ani skryté myšlenky či nejniternější pocity. Před kým vlastně? Básník je nejmenuje jinak než *ONI*. Ale *JEJICH* anonymita, nevyzpytatelnost a vulgarita vzbuzují o to větší hrůzu. Verš *dahánet rá míbújand* (*čichají k tvým rtům*) symbolizuje bezohledné jednání „morálních hlídek“ v počátcích nového režimu. Tito dobrovolní civilisté, často mladí lidé, čichají k ústům kolemjdoucích, aby ohlídkali jejich mravní bezúhonnost a zjistili, jestli



Sbírka *Tarānehā-je kúčak-e ghorbat*

nepožívali alkohol. Ženám s make-upem jsou „odoperovány úsměvy“. „*Láska je bičována u cesty*“ (trestem za obvinění z morálního provinění jsou rány bičem). I verše v závěru básně jsou vysoce symbolické. Co víc charakterizuje poetickou perskou duši i dědictví předávaná po staletí? *Jasmín, lilie a kanárek* se jako nevyslyšená poselství vrací k předchozím veršům. Nádherně vonící jasmín jako protiklad těch, kteří čichají k dechu obětí. Lilie, symbol něhy a čistoty hoří v ohni stejně jako láska, srdce a touha. A nakonec kanár, zpívající symbol poezie a hudby, končí nad rožněm stejně jako protestující písně a slova:

V této slepé uličce

Čichají k tvým rtům,

neřekl's-li: miluji tě.

Větrí tvoje srdce.

Divná doba, milý můj.

A lásku,

u zátarasů podél cesty,

bičují.

Musíme ukrýt lásku do komory.

V té chladné, křivé, slepé ulici,

přikládáním básniček a písní,

udržují oheň v žáru.

Myšlením nedávej se v sázku.

Divná doba, milý můj.

Na dveře buší vprostřed noci,

zahubit lampu přicházejí.

Musíme ukrýt světlo do komory.

Tam řezníci se,

opevňují v podchodech,

špalky od krve a sekýrami.

*Divná doba, milý můj.
 Úsměv ti ze rtů chirurgicky
 i píseň z hrdla odstraní.
 Musíme ukrýt touhu do komory.
 Kanárky si grilují,
 nad ohněm z jasmínů a lilií.
 Divná doba, milý můj.
 Vítězstvím zpitý satanáš,
 si před náš prostřený stůl smutku,
 sedá k pohoštění.
 Musíme ukrýt Boha do komory¹⁰⁴.*

4.4 Poezie nové vlny

Před ukončením kapitoly o proměnách formy v moderní perské poezii bych chtěla zmínit poslední směr, který se formuje ještě před rokem 1979. Směr nazývaný nová vlna (*moudž-e nou*) přitahuje dodnes pozornost bezpočtu následníků, ale i kritiku zarytých odpůrců. Svou volností a ostentativním nerespektováním jakýchkoliv formálních pravidel si *moudž-e nou* vyslouží nesmírnou popularitu, zvláště mezi mladými lidmi. Řada začínajících básníků, ale i kritiků předchozích stylů, nachází v tomto již zcela volném verši vlastní výraz a realizaci. I proto je směr často kritizován, protože vedle několika skutečných talentů přitáhne i bezpočet poetů bez nadání. Na druhou stranu umožňuje poetické vyjádření všem, kteří se toho doposud neodvažují. Stavidla citových výpovědí jsou tak vyzdvížena pro všechny, jen málo talentů se ale zapíše do paměti čtenářů.

Stylu, kterému se říká rovněž prozaická poezie (*še'r-e nasrí*, i když v jiném smyslu, než Šámlúova poezie prózy (*še'r-e mansúr*) vychází čistě jen z poetického obsahu slov. Vedle



Ahmad Rezá Ahmadí

¹⁰⁴ Šámlú, A.: c.d.

chybějících prozodických znaků metra a rýmu, se v básních nové vlny nevyskytuje žádný vnitřní rytmus *še'r-e sepíd* ani žádná slovní resonance nebo hra se slovy a poetickou libozvučností. Za průkopníka a také nejtalentovanějšího představitele směru je považován Ahmad Rezá Ahmadí (narozen 1940). První básně v *še'r-e moudž-e nou* vydává Ahmadí roku 1962 ve sbírce *Nákres (Tarh)*, ale do širšího povědomí se dostává až sbírkou *Skleněné noviny (Rúznáme-je šíšejí)* z roku 1964. Tvrdohlavě razí cestu osobitému výrazu navzdory kritikám odpůrců i blízkých přátel. Forúgh Farrochzád obdivuje Ahmadího poezii, zároveň mu ale vyčítá, že by se neměl vzdávat bez výhrad metra. Ve svých dopisech píše, že se pouští nesprávnou cestou a vytýká mu neschopnost vytvoření vlastního stylu.¹⁰⁵

Zde je ukázka stylu *moudž-e nou* v básni *Přišla jsi (Ámadí)* od Ahmada Rezy Ahmadího. Střízlivá jednoduchost, jazyk zcela prostý jakékoliv složitosti, či mnohoznačnosti, krátké verše, takřka exklamativní vršení úsečných slov. Banální myšlenky, které básník zachytává v procesu vzniku těsně před tím než se rozplynou. Zdánlivě bez rozmyslu vedený sled veršů, tok představ a výlev bezprostředních pocitů. Čtenář u Ahmadího nepozná, zda si s ním básník pohrává a předkládá mu sofistikovanou báseň se smyslem skrytým v chladné odtažitosti nebo se odkrývá až na samou dřev, k podstatě vjemů a vnímání, oproštěného od děje, metafor či vzosného poselství.

Přišla jsi po kouscích ze slunce.

Já píši,

ty's psala

já jsem byl

ty's nebyla.

Ani v minulosti nebyla jsi.

Mám rád zeleň.

Sedl jsem si,

z tvých očí vyřikával slova.

¹⁰⁵ Šádchást, M.: c.d.: str. 313.

*Setmělo se.
Soumrak nebyl u mě doma
setmělo se na ulici.
Tvým jménem
pokračuje den.
Zvonění u domovních dveří
Jsem neměl rád.
Chtěli
tě
v té vteřině
ode mě odloučit.¹⁰⁶*

Teoretikem a důsledným obhájcem *moudž-e nou* v 60. a 70. letech je básník Ismá'íl Núrí. Ve svém prohlášení s názvem Novátorství (*Torfe*) hájí básníky nové vlny i nutnost poetické proměny. Núrí stojí rovněž v opozici vůči angažovaným básníkům; ve svých prohlášeních hlásá, že „nová vlna“ je zcela oproštěna od jakýchkoliv sociálních, politických či morálních závazků a dokonce i závazků „úmyslné logiky.“¹⁰⁷ Současně také vydává Núrí vlastní básně, které on a jeho následníci nazývají *še'rak*. Jsou to kratší básnické útvary připomínající haiku, ve kterých se jejich tvůrci snaží dosáhnout co největší výrazové stručnosti. *Še'rak* si získávají množství stoupenců, což vede Núrího roku 1973 k proklamaci nového směru s názvem imaginativní nebo plastická poezie (*še'r-e tadžasomí* nebo *še'r-e plástík*).

Ačkoliv je *še'r-e plástík* pouze jedním z mnoha směrů moderní íránské poezie a nepatří mezi klíčové mezníky perské literatury, odráží manifest jejího tvůrce myšlenku dědičného řetězce poetické návaznosti. Básník Núrí, který hlásá naprostou nestrannost poezie a oprošťuje ji od veškerých závazků, hledá „nový směr, nový

¹⁰⁶ Šádchást, c.d.: str. 315. Báseň pochází ze sbírky Hazár aqáqjá dar Češmán-e to híč búd (Tisíc akátů nebylo ničím v tvých očích) z roku 1990.

¹⁰⁷ Kjánúš, M.: c.d. str. 28.

tvůrčí koncept“, který by se v modernistické linii přesunul do jakési perské postmoderny. Ačkoliv ho bezesporu žene snaha vyčlenit vlastní poezii a zvýraznit její přednosti, důraz na rozvíjení nové tvorby na podkladě tvorby staré, je výmluvným odrazem tvůrčích procesů, které v zemi probíhají.

Úryvek z Núrího článku Hledání identity imaginativní poezie (*Dar džostedžú-je hovijat-e še'r-e tadžasomí*) a ukázka básně typu *še'rak* od Nasíra Nasírího, uzavírá kapitolu věnovanou formálním proměnám moderní perské poezie. Z Núrího příspěvku je patrné, že íránská poezie prochází minimálně do konce 70. let 20. století neobyčejně formativně plodným obdobím.



Ismáíl Núrí

Nastolený trend sice na chvíli pozastaví islámská revoluce, ale i po ní se vyvíjejí nejrůznější formy a přístupy, hodné zkoumání a analyzování. Ismá'íl Núrí na počátku 70. let asi netuší, kam povede tehdejší politicko-společenský vývoj. Jeho představa *še'r-e plástík* jako dominantní poezie let osmdesátých se ale na základě vyhrocených událostí neuskuteční. Přesto jsou Núrího *še'rak* dodnes oblíbené a v různě kříšených vlnách lákají čtenáře i samotné tvůrce.

„Ačkoliv má dnes moderní íránská poezie za sebou půl století existence, teprve uplynulých dvacet let (1950–1970) přispělo k širší popularitě básníků. Během dvou desetiletí jsme se setkali s dvěma hnutími. V letech 1950–1960 kvete še'r-e Nímá a v letech 1960–1970 se střetáváme s še'r-e moudž-e nou, která vnáší čerstvý závan do tvořivého jazyka naší země. Pokusíme-li se načrtnout určité spojnice, které povedou ke vzniku třetího básnického okruhu v letech 1970 až 1980, musíme si uvědomit, že budou v konečném výsledku produktem průniku směrů předchozích dvaceti let. Zkušenosti Nímovy poezie se společně mísí se svěžestí a inovacemi poezie moudž-e nou a utužují se v zárodku, který nepodléhá pevným závazkům Nímovy poezie k literatuře (a významu především) ani nepropadá blouznivým a chaotickým výkladům úniků do vědomí i nevědomí v še'r-e moudž-e nou. Poezie, která z Nímova

odkazu dědí sílu a čistotu jazykového vyjádření a z odkazu še'r-e moudž-e nou přebírá představivost a ponor do svobodných hlubin mysli. ¹⁰⁸

Kámen k hoře,

horu ke kameni,

kámen na cestu,

cestu k zahradě.

Řekl jsem: bolest...bolest.

Řekla: číchal jsi k mé kůži.

Řekl jsem: a česal tvoje vlasy.

Řekla: chtěl jsi úsměv.

Řekl jsem: a rozehrál tvůj hlas.

Řekla: zpívala jsem.

Řekl jsem: směji se ti.

Řekla: tak dívej se na pramen,

který ze mě vyvěrá.

Z lásky

spočítej ptáky,

co se v pramenech mých vlasů

uhnízdili ¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Šádchást, c.d.: str. 354. Vyšlo v časopise Ferdousí, číslo 1121, rok autor neuvádí.

¹⁰⁹ Ukázka z básně Áváz-e šabáne, áváz-e dard (Noční melodie, bolavé melodie). Autor: Nasír Nasírí. In.: Šádchást, c.d.: str. 357.

Závěr

Formování moderní perské poezie úzce souvisí se společensko-politickými proměnami perské společnosti na konci 19. století, které vedou zemi ke konstitučním událostem roku 1906–1911. Poezie hraje v tomto procesu klíčovou roli a řada básníků a literátů prosazuje nutnost proměny básnické tvorby a revizi klasického kánonu. Strukturální pravidla a normy tohoto kánonu klasické poezie se konsolidují ještě v průběhu 15. století, kdy vznikají poslední díla největších mistrů perské poezie. I básníci pozdějších období skládají hodnotné verše, zároveň ale inklinují k čím dál pasivnějšímu napodobování dokonalejších poetických vzorů.

Hlavní rysy básnické tvorby 16.–19. století určují formální pravidla poezie. Báseň musí splňovat náročná kritéria bezchybného metra, rýmového vzorce a celkové strukturální jednoty díla. Z hlediska propracovanosti je perské metrum (převzaté z arabského) jedno z nejpřesnějších, zároveň ale klade na básníka velmi vysoké požadavky. Básnictví se stává doménou úzce vymezených vrstev, které disponují dostatečným vzděláním a dlouholetou přípravou v skládání veršů.

Také po obsahové stránce pozbývají básně myšlenkové či tématické rozmanitosti a sklouzávají k pouhému kopírování básnických figur a rozvíjení nesrozumitelných metaforických vztahů mezi nimi. Striktně dodržované formální a obsahové normy brání pronikání nových myšlenek i obrazů a vzdalují poezii nejen proměnám doby, ale i zájmu čtenářů. Zdařilé napodobení formální dokonalosti představuje v perské poezii znak skutečného umění; koneckonců i v evropské středověké tradici se umělecké kopírování vysoce cení. Proměny lidské společnosti však posunují hranice hodnocení uměleckého díla a imitace se posuzuje z čím dál kritičtějšího úhlu.

Již na počátku 19. století si básníci začínají uvědomovat negativní důsledky tzv. indického stylu, který vnáší do poezie prvky vyumělkovaného jazyka a nesrozumitelných metafor. Qádžárovští básníci se tedy pokusí o jakýsi neoklasicistní návrat do minulosti, kterému se začne později skutečně přezdívat *bázgašt* – návrat. Přes veškerou snahu o zjednodušení poezie ale nedojdou tito autoři

dál, než k pouhému pokračování imitace mistrovských děl, tentokrát chorásánského a iráckého stylu.¹¹⁰

Vlivem historických událostí ale začíná docházet k intenzivnějšímu kontaktu Íránců s okolními zeměmi a literaturami. Začínají se překládat díla z francouzštiny, do země pronikají nové myšlenky a reformní požadavky prostupují státotvornou oblastí směrem k literatuře. Zavedení telegrafu mezi Teheránem a dalšími íránskými městy, častější cestování Íránců na západ, publikování knih a časopisů tištěnou formou, to vše inspiruje íránskou společnost k dalekosáhlé modernizaci, která se nevyhne ani literatuře.

Stejně jako se začíná zpochybňovat mocenský absolutismus, konfrontují někteří autoři i literární konservatismus. Literáti a intelektuálové jako např. Malkom Chán, Alí Akbar Dehchodá či Mírzá Džahángír propagují vedle konstitučních myšlenek i změny poetického obsahu. Ke konci 19. století se již pravidelně diskutují možnosti rozšíření obsahové platformy poezie, i když zatím pouze v poloze tématické proměny, která se považuje za prioritní. Blížící se konstituční události výrazně urychlují celkový proces literární transformace. Přestože ještě nelze hovořit o skutečné modernizaci poezie, obrovský rozkvět sociálně zaměřené poezie svědčí o probíhajícím vývoji. Tradičním básníkům je vytýkán lhostejný únik do idealizovaného světa poezie, který je na hony vzdálen současnému dění. Od obvinění z lhostejnosti k probíhajícím událostem je pak už jen krůček ke kritice samotných pilířů klasické poezie.

Vznikají první spolky a časopisy, které hájí stanoviska jednotlivých básníků. Důležitým mezníkem debat o literární modernizaci představuje polemika mezi Mohammadem Taqí Bahárem a jeho názorovým rivalem, Taqí Raf'atem. Raf'at prosazuje celkovou proměnu poezie, Bahár se zasazuje pouze o obsahové, potažmo tématické obohacení. Zároveň si je jak Bahár, tak řada umírněných konzervativců vědoma překážek, které klade striktně dodržovaná forma novým tématům i nově vznikajícím slovům a snaží se kombinací tradičních stylů (qasída, ghazal,

¹¹⁰ *chorásánský styl* probíhá v 9. – 12. století, *irácký* či také *erfání* (*mystický, gnostický*) pak pokračuje v 12.–15. století. Více o rozdělení stylů a jejich nejvýznamnějších představitelích viz kpt. 3 (3.1.1 Kořeny stagnace perské poezie a proměna poetických stylů).

musammat, tardží'-band a tarkíb-band) usnadnit cestu převážně sociálně orientované poezii.

Také další básníci, jako Mírzáde 'Ešqí, Sáber, 'Áref Qazvíní či Íradž Mírzá obohacují poezii o nová témata, jako je kritika duchovenstva nebo nerovné postavení žen. Písňovou formou *tasníf* šíří politické satiry, do kterých vkládají hovorové výrazy, nářečí i slang, které se do té doby v klasické poezii vůbec neuplatňují. Qádžárovskou absolutistickou monarchii střídá dynastie Pahlaví a do Íránu společně s modernizací Rezy Šáha v hospodářské a společenské oblasti pronikají také nové ideologie a směry, formující nejen perskou poezii, ale i prózu. Literární reakce na qádžárovský vývoj – persianismus, reprezentuje modernizační proces v literatuře, charakterizovaný kladným přístupem k západním literaturám a naopak odporem k islámsko-arabskému kulturnímu dědictví.

Navzdory vstřícnému postoji vůči proměnám básnického obsahu, prosazují se strukturální změny mnohem obtížněji a pomaleji. Básníci Taqí Raf'at, Abolqásem Láhúti, Dža'far Chámnejí i básnířka Šamse Kasmájí experimentují s prozodickými proměnami, jako je např. lomené metrum, nejvýrazněji se ale o rozšíření inovací vnější stavby básně zaslouží Nímá Júšídž, vlastním jménem Alí Esfandjári. Tento nesmírně houževnatý básník rozdmýchává další etapu literárních debat a sám se stává iniciátorem dílčích změn v oblast prozodie. Snaží se začlenit do poezie nové motivy a metafory; slavné jsou například jeho „básně noci“ (*še'r-e šab*), symbolizující rozpor mezi dnem (nadějnou budoucností) a nocí (temnou realitou). Svým resolutním přístupem k předcházejícím etapám poezie sice zasadí semeno budoucích sporů o vytyčení hranice mezi klasickou a moderní poezií, jeho tvorba ovšem inspiruje hned několik generací dalších tvůrců, z nichž nejznámější jsou např.: Mehdí Achaván Sáles, Ferídún Mošírí, Ferídún Tavallalí, Nádír Nádírpúr, Sijávuš Kasrájí a řada dalších.

Nímá vstupuje do dějin literatury básní Legenda (*Efsáne*) z roku 1921. Tato romantická báseň ještě neobsahuje významnější změny metra či obsahu, bývá však uváděna ve většině studií jako „první ukázka nové poezie (*še'r-e nou*)“. Přestože později, hlavně ve 40. letech, poskytne Nímá ve své poezii i teoretických statích ucelenější výklad formálních změn, které zavádí, skutečnou revoluci ve strukturální sféře veršů iniciuje až okruh básníků kolem Ahmada Šámlú. Šámlú je zpočátku

Nímovým žákem, ale později hledá svébytnější výraz a expresivnější možnosti vyjadřování. Roku 1957 prezentuje Šámlú svůj nový styl ve sbírce *Usnesení (Qat'-náme)*, charakterizované větší volností verše *še'r-e sepíd* (volného verše). Ani Šámlú se ovšem neubrání alespoň částečné formalizaci básní. Vnitřní rytmus, výběr libozvučných slov, občasný rým, asonance a další znaky podporující poetické vyznění veršů využívá básník, stejně jako řada jeho následníků, k prosazení surrealistických představ a vizí. Mezi nejvýraznější tvůrce, píšící ve stylu *še'r-e sepíd* patří: Sohráb Sepehrí, Forúgh Farrochzád, Mohammad Zoharí či Mohammad Alí Sepanlú.

Poslední etapu proměn moderní perské poezie, která zakončuje kapitolu o formě, představuje směr nazývaný nová vlna (*moudž-e nou*). Teprve tento styl je možno pokládat za zcela oprostěný od jakýchkoliv formálních a obsahových měřítek a norem básnického díla. Narozdíl od angažované poezie, která v 60. a 70. letech překypuje potřebou alarmovat a probouzet lidi z letargie, poezie nové vlny a také imaginativní poezie Ismáíla Núrího necítí závazek vůči nikomu a ničemu. Jako protiváha silně angažovaného básníka Rezy Baráheního, který vydává manifesty, kritickou poezii, formuje Organizaci iránských spisovatelů a je za své názory dokonce uvězněn a mučen, se básník Ismáíl Núrí vyjadřuje na podporu „umění pro umění, poezie pro poezii“. Ačkoliv se tvorba tohoto posledního uváděného básníka vzdaluje po formální stránce klasické poezii nejvíce ze všech uváděných tvůrců, svým způsobem se Núrí navrácí k výlučnosti klasické poezie. Ve svém článku *Hledání identity imaginativní poezie* pasuje autor imaginativní poezii na vrchol dědičné posloupnosti vývojových stádií *še'r-e nou* a završuje tak proces literární modernizace až do začátku islámské revoluce.

Jak jsem se snažila ukázat ve své práci, zasahují formální a obsahové proměny poezie v průběhu celého dvacátého století hluboko do struktury klasické perské poezie. Proces transformace staré poezie na novou nelze omezit na několik jmen a i uznávaného otce „nové poezie“ Nímu Júšídže je třeba uvádět v kontextu dalších tvůrců, kteří se o změny zasazují. Ačkoliv mnohé literární práce prosazují Nímu jako bořítele starých pořádků a odpůrce kánonu klasické poezie, řada jeho výroků naznačuje opak a potvrzuje, že se snaží spíše o postavení nové pevné stavby moderní poezie na nezbytných základech poezie klasické. Právě tuto propojenost s poetickým

dědictvím perské poezie je nutno neustále zdůrazňovat při analýzách poezie moderní, aby nedocházelo k zjednodušující a zkreslující bipolarizaci mezi starou poezií a novou.

Každý jednotlivý básník, kterého ve své práci uvádím, zasluhuje rozbor minimálně stejného rozsahu, jako je tato studie. Ukázky básní, které uvádím v příloze, slouží jako letmé uvedení do poetické rozmanitosti dvou významných básníků let šedesátých a sedmdesátých: verše obrazné bohatosti Sohrába Sepehrího ze sbírky Šlápěje vody (Sedá-je pá-je áb) a procítěné zpovědi básnířky Forúgh Farrochzád ve sbírkách Nové narození (Tavalod-e dígar) a Zajatkyně (Asír).

Seznam použité literatury

Česká a cizojazyčná literatura

Rypka, J., Klíma, O., Kubíčková, V., Cejpek, J., Hrbek, I.: Dějiny perské a tádžické literatury, Praha, ČSAV 1956.

Morier, J.: Hadži Baba z Esfahánu, , Praha, Odeon 1975.

Browne, E.G.: The Press and Poetry of Modern Persia, Cambridge, University Press (UK) 1914.

Browne, E.G.: The Literary History of Persia (sv. 4), Cambridge, The University Press 1924.

Zonis, M.: The Political Elite of Iran, Princeton, Princeton University Press 1971.

Kamšad, H.: Modern Persian Prose Literature, Cambridge (UK, Cambridge University Press) 1966.

Mílání, F.: Veils and Words. The Emerging Voices of Iranian Women Writers, New York, Syracuse University Press 1992.

Kamšad, H.: Modern Persian Prose Literature, Cambridge (UK), Cambridge University Press 1966.

Ansáří, A. M.: Modern Iran Since 1921, London, Pearson Education Press 2003.

Katouziján, H.: Iranian History and Politics, New York, RoutledgeCurzon 2002.

Pezeškzád, I.: MY Uncle Napoleon, Washington, Mage Publishers 1973.

Cronin, S.: The Making of Modern Iran, New York, RoutledgeCurzon 2003.

Mozaffarí, N.: Strange Times, My Dear. The PEN Anthology of Contemporary Iranian Literature. Poetry editor: Karímí-Hakkák, New York, Arcade publishing 2005.

Keddie N.: Roots of Revolution, New Haven, Yale University Press 1981.

Talattof, K.: The Politics of Writing in Iran, New York, Syracuse University Press 2000.

Farzád, M.: Persian Poetic Metres, Leden, E.J. Brill 1967.

Džavádí, H.: Satire in Persian Literature, , Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press 1988.

Kjánúš, M.: Modern Persian Poetry, Ware (UK)Rockingham Press, 1996.

Jaršater, E.: Persian literature, Albany, State University of New York 1988.

Nafisí, M.:Modernism and Ideology in Persian Literature, Oxford (USA), University Press of America 1977.

Karímí-Hakkák, A.: An Anthology of Modern Persian Poetry, Boulder (USA), Westview Press 1978.

Karímí-Hakkák, A.: Recasting Persian Poetry, Salt Lake City, University of Utah Press 1996.

Literatura v perštině

- Júšídž, N.: Harfhá-je hemsáje, Teherán, Entesáráte donjá 1357 (1978).
- Langarúdí, Š.: Tárích-e tahlílí še'r-e nou, sv. 1, Teherán, Našr-e markaz 2005.
- Šádchást, M.: Dar chalvat-e roušan, Teherán, Mo'assese entesárát-e atájí 2005.
- Šamísá, S.: Ráhnemá-je adabiját-e mo'áser. Teherán, Našr-e Mitrá 2004.
- Sáles, M.A.: Bed'atha ve bedaje' Nímá Júšídž, Teherán, Entesárát-e Tús 1996.
- Árjápúr. J.: Az Sabá tá Nímá, 2. díl, Teherán, Entesárát-e zavár 2003.
- Kadkaní, Š.: Advár-e še'r-e fársí, Teherán Tús 1980.
- Anvarí, H.: Farhang-e bozorg-e sochan, Teherán, Ketábcháne-je mellí-je írán 2003.

Básnické sbírky

- Farrochzád, F.: Díván-e aš'ár-e Forúgh Farrokhzád, Teherán, Entesárát-e marváríd 2000.
- Behbahání, S.: Šájad ke masíhášt. Gozide-je aš'ár, Teherán, Entesárát-e zabánkade 2004.
- Sepehrí, S.: Hašt ketáb, Teherán, Entesárát-e tahúrí 2005.
- Sepehrí, S.: 'Ášeq hamíše tánhášt. Teherán, Entesárát-e sochan 2007.
- Šámlú, A.: Madžmú'-e ásár, Teherán, Entesárát-e negáh, 2006.

Články

- Gombár E.: Írán za vlády Rezy šáha Pahlavího, Historický obzor (č. VII–VIII), Praha 2001.
- Loraine, M.B.: A Memoir on the Life and Poetical Works of Maliku'l-Shu'ara' Bahar, International Journal of Middle East Studies, Vol. 3, No. 2, , Cambridge (UK), Cambridge University Press 1972.
- Karímí-Hakkák, A.: From Translation to Appropriation: Poetic Cross-breeding in Early Twentieth-century Iran, Comparative Literature, Vol. 47, No. 1, Eugene, University of Oregon 1995.
- Hanson, B.: The „Westoxication“ of Iran: Depictions and Reactions of Behrangí, Ál-e Ahmad, and Shariati. International Journal of Middle East Studies, Vol. 15, No.1, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1983.
- Perry, J.R.: Language Reform in Turkey and Iran. International Journal of Middle East Studies, sv. 17, č. 3, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1985.
- Džazáverí, M.A.: Western Influence in Contemporary Persian. A General View. Bulletin of the SOAS, Vol. 29, No. 1, London, University of London, 1966.

Internetové zdroje

http://en.wikisource.org/wiki/Iranian_Constitution_of_1906

Zdroje obrázků

Wikipedia

<http://www.niasnet.org/Mohammad%20Mossadeq.htm>

Soukromé fotografie

Příloha: Ukázky přeložené poezie

Forúgh Farrochzád (1935 – 1967)

Forúgh Farrochzád je vůbec první íránskou básnířkou, která se svou tvorbou odvažuje prolomit přísná tabu patriarchální íránské společnosti. S troufalou upřímností odhaluje nejnítěrnější pocity své rozkolísané duše a svými verši zahajuje novou kapitolu perského básnictví. Odmítá pokračovat v staletí trvající roli neviditelné, neslyšitelné, oddané ženy, která chrání svou ctnost a cudnost jako nejdrahocennější poklad. Píše, co ji trápí, drásá, provokuje, dojíká. Jemně i dráždivě, poeticky i stroze rozkrývá svět ženské erotiky, něco do té doby naprosto nevídaného. Odkrývá onu utajenou zónu, která má zůstat nedotčena byť i jen v mlhavých náznacích. Forúgh nejen, že naznačuje, ale obrazy a představy rozvádí; bez vulgarit či explicity, jemným ale důrazným způsobem, zpovídá se nemilosrdně až na samou dřeň vlastní duše. Otevírá třináctou komnatu, ale činí to s takovou odzbrojující přímostí a bezelstností, že ji ani náznakem nelze vinit s nějaké exhibice či obscenity.

Do sbírek *Zajatkyňe (Asír)*, *Zed' (Dívár)* a *Rebelie (Ásján)*, které vycházejí v letech 1955, 1956 a 1958, promítá Forúgh svůj pohnutý osud. Narodila se v Teheránu roku 1935 do rodiny vojenského důstojníka. Přísný řád, který v rodině panuje, vyvolává v básnířce vzdor a touhu uniknout. Chce co nejrychleji osvobodit z vlivu otce a za nejjednodušší a nejrychlejší způsob považuje svatbu. Ve svých 16 letech se tedy vdává za bratrance Parvíze Šápúra, o 15 let staršího karikaturistu a literárního kritika. Rodina je silně proti, ale Forúgh pohrozí sebevraždou a sňatek se uskuteční roku 1951. Brzy na to se manželům narodí první a jediný syn Kámjár. Forúgh si brzy uvědomí, že vydobytá svoboda je pouze jinou formou pout, z kterých se jí podařilo vymanit. Ve sbírce *Asír* zachycuje tyto pocity nejintenzivněji. Podstatné je pro ni okamžité zachycení citového stavu, ve kterém se nachází, proto se nezatežuje hledáním originálních metafor či příměrů; vystačí si s obvyklými výrazy jako „pouta, klec, vězení, mříž,“, které pravidelně opakuje. Mnozí další íránské básníci používají na začátku 50. let stejná slova k zachycení společenské nesvobody a politického útlaku. Je možné, že se jimi Forúgh nepřímou inspiruje k vyjádření obdobných pocitů v osobní rovině.

Nerovné manželství a nepřipravenost mladé ženy na rodinné závazky vedou o tři roky později k rozvodu. Ve svých pouhých 19 letech tak Forúgh přichází o Kámjára, svého malého syna.

Ztráta v ní zanechává vedle hlubokého traumatu i nesmazatelné stopy výčitek, které se spolu s mateřskou bolestí promítají do mnoha básní raného i pozdějšího období:

*Slábne řev, no oheň taví,
Mé srdce jako slitinu,
Pláču, volám, Káme, Káme!
Nenech hlavu v mém klínu.*

První tři básnické sbírky Forúgh se formou i obsahem výrazně liší od pozdějších prací. Jsou sentimentálnější, často sklouzávají k sebelítosti a melancholické trdomyslnosti. Hrdinka je rozkolísaná, její nálady prudce kolísají od nepřirozené veselosti až k mučivým depresím. Ve stejném roce, kdy vychází sbírka Zajatkyně, se dvacetiletá básnířka hroutí a je hospitalizována v psychiatrické léčebně. Po návratu se začíná Forúgh hlouběji věnovat dalším způsobům uměleckého vyjádření. Zajímá se o dokumentární režii a filmové zachycení života. Seznamuje se s význačnými osobnostmi íránské kulturní scény a roku 1958 poznává Ebráhíma Golestána, filmaře, intelektuála a spisovatele, který sehraje klíčovou roli v uměleckém i citovém životě básnířky. Golestán je ženatý, Forúgh se stává jeho milenkou a tajně doufá, že se kvůli ní rozvede. Charismatický umělec má, hlavně z tvůrčího hlediska, na mladou ženu velký vliv. Jejich důvěrná známost zůstane po celý život básnířky veřejnosti i nejbližšímu okolí utajena.

Frustrace z nenaplněného vztahu a trýznivá touha po lásce, vedou Forúgh nejen k dalším vlnám depresí, ale také k úniku do řady milostných afér, kterým se poddává sebezničujícím způsobem. Aby zapomněla na vlastní bolest, věnuje se intenzivní básnické i filmové tvorbě. Asistuje Golestánovi při natáčení, sama píše několik scénářů. Hraje v divadle, připravuje scénickou hru od J. B. Shawa. Plodným vyvrcholením vzájemné spolupráce režiséra a básnířky, je filmový dokument Dům je černý (*Cháne sijáh ast*). Forúgh si ho sama režíruje a částečně i točí, Golestán dokument produkuje. Film se roku 1962 zapíše do historie íránské kinematografie, předznamenává minimalistickou působivost filmů tzv. „nové vlny“ v 90. letech. Sugestivně zobrazuje život v komunitě malomocných, koncentrovaných poblíž Tabrízu, aby se zamezilo šíření nákazy. Vedle osobní odvahy projevuje filmařka rovněž značnou míru empatie s tragickým údělem těchto odvržených, často znetvořených mužů, žen i dětí a citlivě zachycuje důvěrné detaily z jejich života.

Forúgh se sice od raného mládí snaží osamostatnit a volnost pro ni představuje klíčový pojem, zároveň ale není schopna vymezit, co pro ni vlastně svoboda znamená. Je to nezávislost na rodině? Na manželovi? Na předsudcích společnosti? Její úniky nejprve do manželství a pak k milostným aférám jen dokládají životní zmatek a zoufalou touhu dosáhnout vyrovnanosti. Jenže náhlé odhození pout strhává Forúgh do ještě hlubší deprese a skepse; milování bez lásky, vášně bez citu a vztah bez budoucnosti uvrhují mladou ženu do bezedných propastí. Forúgh je příliš emocionální, bouřlivá a citově labilní, aby se dokázala povznést nad realitu života a akceptovala nevyhnutelné překážky. Aby mohla tvořit, aby mohla vůbec žít, musí se Forúgh srovnat především sama se sebou. Teprve sbírkou, která se příznačně nazývá *Druhé narození (Tavalod-e dígar)*, se přiblíží k tolik hledané vnitřní rovnováze.

Klíčová sbírka, která již svým názvem napovídá zvrat a předěl básnířčina života i tvorby, vychází roku 1965. *Druhé narození* je nesrovnatelně vyzrálější dílo, oproštěné od romantizujících, sentimentálních poloh předchozích prvotin. Sbíрка je průlomová nejen po obsahové stránce, ale i po formální; básnířka objevuje nekonečné možnosti melodičnosti a rytmu perského jazyka. Ovlivněna volným veršem Ahmada Šámlúa, neprosazuje za každou cenu pravidelný rým a metrické zásady, dominující předchozím třem sbírkám. Tím, jak získává sebedůvěru po profesní stránce, daří se jí osvobodit i v rovině vztahů. Ve sbírce *Tavalod-e dígar* se Forúgh vyrovnává s minulostí i s melancholií, která svazovala minulé verše. Básnířka vzpomíná na dětství a dospívání, ale již nevyčítá ani neodsuzuje. Mění se její erotická obraznost, používá mnohem důmyslnějších metafor a přirovnání, kterými ilustruje postupné ovládání vlastní žádostivosti i touhy být milována za každou cenu. Ze submisivní milenky, podřizující se přání muže, se mění na zkušenou milovnici, řídící svou i partnerovu vášně.

Poezie Forúgh Farrochzád se stává čím dál populárnější a diskutovanější. Způsob, jakým nakládá s motivy a hrdiny básní, vzbuzují mezi čtenáři a kritiky stejně zanícené vášně, jaké popisuje Forúgh ve vlastních verších. Přestože po formální stránce nepřináší nic originálního, dopad poezie Forúgh Farrochzád na generace sahající až do současnosti je nesmírný. Forúgh se daří odhalit skrytý svět emocí v takové jedinečnosti a intenzitě, že dílo podobného obsahu nemá v perské poezii obdoby. Skládání veršů znamená pro Forúgh existovat. Nemůže bez poezie žít, promítá do ní celé své nitro, nepřikrášlené, vzdorující, prahnoucí po lásce a porozumění. V názvech čtyř sbírek, vydaných ještě za básnířčina života, i v titulu poslední

sbírky, publikované posmrtně, se odvíjí celá linie jejího života, násilně přerušného tragickou autonehodou roku 1967. Forúgh umírá po nárazu do stromu, když se ve svém automobilu snaží vyhnout protijedoucímu autobusu.

Sbírka, kterou již básnířka nestačí dokončit, má prapodivný název *Nechte nás uvěřit v příchod chladné doby* (*Ímán bejávarím be ágház-e fazl-e sard*). Obsah veršů je stejně neproniknutelný, jako název sám. Forúgh se zdát být vyrovnaná, smířená se vším, co ji čeká. Ale v této smířenosti je jakási odevzdaná letargie, uhrančivá melancholie a pesimismus. Jako by už Forúgh ztratila sílu k boji, jako by z ní vyprchala energie, síla i víra v lepší časy. Forúgh se chvěje zimou a čtenáře mrazí spolu s ní. Chladná sezóna, která se kolem básnířky plíživě rozprostírá, již nestačí nikdo rozptýlit teplem lásky.

Nechte nás uvěřit v příchod chladné doby...(ukázka)

Tak to jsem já
osamělá žena
na prahu éry chladu.

...

Je mi zima, je mi nanic z perleťových náušnic.
Je mi zima a vím,
že po rudých snech vlčích máků,
než pár kapek zkrvavených
nic víc nezůstane.

...

Nechte nás uvěřit,
v nástup chladné doby.
Nechte nás uvěřit v trosky vysněného sadu,
převrácené kosy v nečinnosti,
uvězněná semena.
Podívej, jak hustě sněží...

...

Snad to byla pravda, že dvě mladé ruce, ty dvě dlaně,
pohřbeny jsou neprostupnou vrstvou sněhu.
A rok na to, když si jaro,

lehne s nebem za okna,
nechá vypučet to tělo,
zelený gejzír svěžích stvolů,
rozpučí se přáteli, jedinečný přáteli.

Nechte nás uvěřit v příchod chladné doby.

Ukázky tvorby ze sbírky Zajatkyně (Asír):

Hořká balada – Efsáne-ye talch

Naděje co těší není.
Není vzkaz a posel není.
Ani svůdný pohled v očích,
ani písně buráčení.

Z města světla, lásky, bolu, temna,
kráčí žena za úsvitu.
Vyčerpán pták rozrušeně,
ztratil cestu do úkrytu.

Kdo pro ni kde slzy roní?
Kdo ji chápe na duši?
Nikdo cizí v jejím křiku,
odraz nářku netuší.

Démon noci - Díve šab

Zavři očka chlapče můj,
noc už přišla houpy hou,
zavři očka, démon noci,
krev na rukou, úsměv na rtech, kráčí tmou.

Hlavu slož mi do klína,
slyšíš - kroky burácí,
staré tělo jilmu praská,
démon přes ně přechází.

Ach, nech mě musím zatemnit,
každé okno závěsem,
když dvě stě očí žhavých rudých,
zírá přes ně úkosem.

Vždyť v poušti žárem jeho dechu,
i pasák ovcí uhořel,
běda, nyní černý pijan,
za dveřmi tě uslyšel.

Do vzpomínek se dítě vrací,
i matka, kterou zlobíval,
než jednou vprostřed temné noci,
přišel démon, dítě vzal.

Chvějí se okenní tabule,
jak sílící řev láteří,
řev dítě hledá, poslouchej,
jak zaklestil se do dveří.

Klid' se odtud, proklatče!
S tváře tvojí hnus mě chytá,
nemůžeš mi sebrat dítě,
stojím u něj ostražitá.

Vtom se ticho prolomilo,
démon noci zařval aách!
„Zmlkni ženo, nebojím se,
tebe s hříchem v útrokách!“

Já jsem d'ábel, tys však horší,
matka s duší ve vinně,
zvedni dítě z klína hříchu,
kde spí dítě nevinné?

Slábne řev, no oheň taví,
mé srdce jako slitinu,
pláču, volám, Káme, Káme!
nenech hlavu v mém klínu.

Dávná vzpomínka - Jádí az gozašte

U rušné řeky město leží,
v jasu nocí, trsech palem,
v tom městě moje srdce v spárech,
polapeno pyšným pánem.

Tak rok za rokem město říční,
jeho i mne vítalo,
políbení v stínu palem, písku pláží,
z mých očí i rtů sbíralo.

Tam měsíc viděl obměkčovat,
mým kouzlem srdce z kamene

a v divých očích cizích barev,
chvět touhu slzou plamene.

Tak jezdily jsme v nočním svitu,
lod' vlny nesly na prsou
a bílé květy půlnočních hvězd,
se rozpučely oslavou.

V klíně usnul a já z lásky,
víčka v spánku laskala,
pak skočil do vln sukně, lovil
šat, co voda sebrala.

Nyní v tichém osamění,
na hluk města vzpomínám,
pokloň se též lásce mojí,
kterou ve snech prožívám.

Vedá - Rozloučení

Jdu sklesle, bez sil, sklíčená,
za poničeným domovem.
Neklidem srdce šílené
odnáším z města za Bohem.

A zanesu ho do dálky,
abych z něj hříchy umyla,
a všechny skvrny od lásky,
i marná přání zničila.

Odnesu ho od tebe,
od lesku planých nadějí,
vezmu a pohřbím zaživa,
i odraz našich spojení.

Tancují slzy na vlnách pláče,
ach dovol mi přeci uniknout,
kypící tvoje vřídlo hříchu,
snad lépe bych mohla odseknout.

Jak poupě jsem byla Bože můj,
než odtrhla láska větev mou,
teď v žáru vzdechů stokrát běda,
že ústa se rtů už nedotknou.

Na pout' se tedy vydávám,
jdu úsměv na rtech, v duši strach,
nech moje srdce spočinout,
zbytečná naději v ruinách.

Zajatkyně - Asír

Chci tě a vím, že nikdy,
tě neobejmu dosyta.
Jsi obloha čistá, zato já,
se v rozích klece třepotám.

Za temnou mříží studenou,
na tebe teskně zírám,
v mysli své dlaně za tebou,
jak křídla rozprostírám.

Snad v jednu nestřeženou chvíli
z žaláře ticha vyletím,
smích pošlu očím žaláříka,
a život tobě zasvětím.

Já myslím a vím že z klecí
ven už se nikdy nevydám.
I kdyby hlídač dovolil mi,
marně dech k letu popadám.

Za mříží každé ráno,
se dětství usmívá.
Za šťastnou píseň polibek
mi ze rtů posílá.

Kdybych , ó nebe, jednou chtěla,
opustit tu ztichlou klec,
co říci dětským očím, slzám:
odpusť, jsem ptáček, zajatec?

Oheň svíčky srdce mého,
prozařuje troskami,
copak mohu zvolit ticho,
zničit hnízdo pod námi?

Návrat - Báz gašt

Tvůj dopis plný výčitek,
noc zamhouřit mi oči nedá.
Proč tě mé verše svírají,
jsi skála moje, naděje má.

Snad nemám síly dostatek
a zastírám své pocity,
nech vyzpívat má tajemství,
ať skrytý taj je odkrytý.

Minulost naší lásky,
ztracené slunce vzpomínek,

mé srdce sténá a můj verš?
Přináší žal a zármutek.

Ta bolest! Jak ji zatajit?
Srdce se mi vyděsilo.
A mnoho veršů co tě svírá,
se tenkrát v slzách narodilo.

O kleci mluvím, i když dřív,
mě lidská faleš mýjela.
Nyní mě svůdně, svíravě,
balastem světa sevřela.

Znavená z léček, úkladů,
do rohu klece mířím,
otevři, vždyť jenom tam
můj život štěstím hýří.

Zas spoutej nohy provazem,
ať nešíří své vzbouření,
ať pevný pařát žádostí
mě nespoutává v sevření.

Báseň ze sbírky Zed' (Dívár)

Hřích - Gonáh

Zhřešila jsem slastným hříchem,
v žhavém, vroucím náručí,
zhřešila jsem v rozpáleném,
ocelovém područí.

V tom tichu, šeru, osamění,
jsem taje v očích viděla,
ten pohled moje srdce roztrás,
touha se v něm zračila.

V tom tichu, šeru, osamění,
chvěla jsem se u něho,
rty pokryla ústa chťíčem,
hoře duši mýjelo.

Do uší mu píseň lásky
„chci tě, drahý“ zaznívá,
„chci tvou náruč plnou žití,
moje láska bláznivá“.

Touha v očích plamen vzňala,
víno číší proletělo,
v loži na hrudi mé tělo,
opile se rozechvělo.

Zhřešila jsem slastným hříchem,
vedle chvění v transu těla,
co já vím, co provedla jsem,
v ústraní tichého šera.

Básně ze sbírky Druhé narození (Tavalod-e dígar)

Umírala jsem tebou - Man az to mímordam

Umírala jsem tebou,
ale byl jsi můj život.

Se mnou jsi šel,
ve mně jsi zpíval,

když bloudila jsem ulicemi
nazdařbůh,
se mnou jsi šel,
ve mně jsi zpíval.

A z korun jilmů
jsi vlaštovky lásky
do oken rána povolal.
Když střídala se noc,
když nekončila noc,
tak z korun jilmů
vlaštovky lásky
jsi do oken rána povolal.

Přišel jsi s lucernami
do naší ulice,
přišel jsi s lucernami
když odešly děti,
když usnuly akáty
zbyla jsem v zrcadle osamělá,
ty přišel jsi se svými lucernami.

Nabídl jsi ruce
nabídl jsi oči
nabídl jsi laskavost,
když jsem hladověla.
Daroval jsi život
byl jsi jako světlo
velkorysé.

Natrhal jsi tulipány
Přikryl moje kadeře
třesoucí se nahotou
natrhal jsi tulipány.

Přitiskl jsi tváře
k tísni na mých prsou
když neměla jsem více
už co říct.
Přitiskl jsi tváře
k tísni na mých prsou.

A poslouchal jsi
moji krev
proudící a sténající
i mou lásku
umírající v slzách.

Poslouchal,
ale mě jsi neviděl.

Můj milenec – Ma ʃuq-e man

Můj milenec
s nestydatě nahým tělem
stojí jako smrt
na mocných nohou.

Neklidné křivky
sledují vzpurné údy
podle pevného plánu.

Můj milenec,
jakoby se zjevil
z dávných pokolení.

Jakoby
v hloubce jeho očí
číhal Tatar na jezdce.

Jakoby

V odlesku jeho zubů
prahl Berber po teplé krvi kořisti.

Můj milenec má
jako příroda,
daný jasný smysl.
Mým dobytím potvrzuje zákon silnějšího.

Je volný a divoký,
jak zdravý instinkt
v hlubinách pustého ostrova.
Čistí si cáry z Madžnúnova stanu
prach z ulice na botách.

Můj milenec
je jako bůh v nepálských svatyních
neznalý počátků vlastního bytí.
je muž z prošliých staletí
a připomíná jedinečnost krásy.

Jako vůně dětství
probouzí kolem
vzpomínky na nevinnost,
Je jako veselá píseň lidu,
divoká a vyzývavá.

Oddaně miluje
zlomky života
částice prachu
lidské hoře
Úplný smutky.

Oddaně miluje

zahradní uličku v jedné vesnici
jeden strom
jednu naběračku zmrzliny
jednu prádelní šňůru

můj milenec
je prostý člověk
prostý člověk,
jehož jsem proto,
že je posledním symbolem
velkolepé víry osudové země divů
v křovinách vlastních prsou
ukryla.

Ty dny – Án rúzhá

Ty dny skončily.
Blažené dny
vrchovaté hojnosti.
Oblohy plné třpytek,
větvě plné třešní
v zeleném úkrytu břechtanů,
v sobě zaklíněné domky.
Střechy plné hravých draků,
aleje omámené akáty..

Ty dny jsou pryč.
Moje písně,
probublaly mezi víčky,
jako vzduch.
Všechno,
po čem oči tenkrát sjely,
vpíjelo se dovnitř
jako čerstvé mléko.

Jako by uvnitř zorníček,
seděl neklidný, hravý zajíček,
co s každým ránem,
se starým sluncem,
křížuje neznámé stepi
a večer se noří
do temných lesů.

Ty dny jsou pryč.
Tiché zasněžené dny,
kdy za okny vyhřátého pokoje,
zírala jsem ven
a v každém okamžiku,
můj čist'ounký měkký sníh,
jak chuchvalce vlny,
pokojně padal,
na staré dřevěné žebříky,
řadu povislých prádelních šňůr,
propletence letitých borovic.
A já přemýšlela o zítřku,
Ach.
Zítřek –
Klouzavý bílý prostor.

Začalo to zašustěním,
babiččina závoje.
Mihotavý stín,
obkroužil rám dveří
než se vydal,
za studeným světlem.
Obrys holubího letu,
zabloudil v barevném skle
okenních tabulí.
Zítra –

Teplo kamen uléhalo ke spánku.
Daleko od matčina pohledu,
jsem rychle a bezstarostně
vymazala opravy
starých úkolů.
Sníh polehával,
prošla jsem zahradou sklíčenou
a pod květníkem uschlých jasmínů,
pohřbila mrtvého skřivana.

Ty dny jsou pryč.
Dny údivu a nadšení,
spánku a bdění.
Kdy každičký stín,
hostil tajemství.
A krabičky s pečetí,
ukrývaly poklad.
V tichu poledne,
v koutech pokladnice
ležel celý svět.

Kdo neděsil se tmy,
Byl mým hrdinou.

Ty dny jsou pryč.
Dny novoroční sváteční,
Dny vyčkávání květin a slunce.
To chvění vůní
v tiché a plaché společnosti divokých narcisů,
co v posledním rozbřesku zimy,
navštívily město.
Zpěv pouličních prodejců
v protáhlých ulicích

pokropených na zeleno.

Skrz toulavé vůně
proplouval bazar,
skrz čpavý pach kávy
a ryb.

S každým krokem
šířil se a protahoval,
a s každou chvílí
promísil se cestou.

Točil se na dně očí panenek.

Bazar byl matkou,
co pospíchá
k barevnému plynoucímu prostoru
a pak se vrací
s balíčky dárků,
plnými košíky.
Bazar byl déšť,
co padal, padal
a padal.

Ty dny jsou pryč.

Dny uhranutí
tajemstvími těla
Dny úzkostného zkoumání
krásy modrých žil.

Ruka s květinou
za zdí volala
jinou ruku.

Ruku posetou flíčky atramentu,
rozrušenou
vystrašenou
bázlivou.

A láska

se zjevovala v plachém pozdravu.

O poledních vyhřátých a zakouřených

jsme ji v prachu ulic

vyzpívali.

Prostou řečí pampelišek

jsme promlouvali.

A svá srdce

do laskavých zahrad

nevinnosti vzali.

Stromům propůjčili.

Dlaně si přehrály

míč se vzkazy polibků

a byla to láska,

ten zmatený pocit,

co nás v přítmí průchodu

náhle obklopil

a pohltil

žhavou záplavou

dechů, srdce bušení

a kradmých úsměvů.

Ty dny jsou pryč.

Ty dny

jako když zeleň na slunci uhnívá

pod sluncem shnily.

Aleje provoněné akáty

pohltil dav

a rámus ulic bez návratu.

A ta dívka

co barvila si tváře

květy muškátů,

Je nyní osamělá žena

Je nyní osamělá žena.

Někdo, kdo je jako nikdo jiný - Kasí ke mesle híč kasí níst (ukázka)

Ve snu jsem viděla někoho přicházet.

Ve snu jsem viděla červenou hvězdu.

Míhala se mi víčka

a boty neúnavně párovaly

a oslepla bych,

kdybych zalhala.

Tu červenou hvězdu ve spánku,

jsem viděla i když jsem nespala.

Někdo přichází

Někdo přichází

Někdo jiný

Někdo lepší

Někdo, kdo je jako žádný jiný,

jako otec není, jako Ensá není, jako Jahjá není, jako matka není.

Je jako ten, co musí být.

A převyšuje stromy Memárova domu

a jeho obličej

září víc než tváře Pána času.

A nebojí se

sajjed Džavádova bratra,

co odešel

k policejním uniformám.

A nebojí se ani

samotného Džaváda, co mu patří

všechny místnosti našeho domu.

A jeho jméno,

co matka vzývá před a po modlitbě,

je buďto soudce soudců

Nebo.....

Se zavřenýma očima
dokáže číst
všechna těžká slova knížek třetí třídy.
Zvládne odečíst
tisíc od dvaceti miliónů,
aniž by ubylo.
A jakékoliv zboží
z obchodu sajjada Džaváda
svede získat na půjčku.
A umí učinit,
aby se Alláhova lampa,
zelená jako ranní rozbřesk,
rozsvítila podruhé
nad Meftáhijánskou mešitou.
Ach,
jak je světlo dobré!
Jak je světlo dobré.
A jak moc si já přeju,
aby měl Jahjá vozejk,
a aby měl malou lucernu.
Jak moc si přeju,
Sedět mezi melouny,
vodními i žlutými,
na Jahjově dvoukoláku
a zatočit se na náměstí
Mohammadíje.
Ach,
jak je dobré
Se na rynku točit.
Jak je dobré
spát.....

Vyjde slunce - Áftáb míšavad (ukázka)

Hled', jak se mi po kapkách,
oči žalem zarosily.
jak můj temný vzpurný stín,
dlaně slunce pokořily.

Hled',
jak moje bytí padá,
jiskřením jsem pohlcena,
až na vrchol vyzdvižena,
do osidel polapena.

Hled',
celá moje obloha,
je meteorů plná.
Tys z dálek přišel nekonečna,
Končin vůní, zemí světla,
a pokládáš mě na loď mraků,
křišťálů a slonoviny.
Tak zanes mě milá naděje,
do města vášní,
poezie.

Nás vede cesta hvězdami,
až leží dole pod námi...
Hled'!
jak mě jedna zapálila!
Horečka mě zachvátila,
tou přemírou hvězd.
Jak zlaté rybky důvěřivé,
jsem v tůni noci zahájila,
Sklizeň hvězd.

Jak vysoko se klenul dříve,
indigový altán nebes,
nad zemí.

Ted' do uší mi zalétá
podruhé Tvůj hlas.
Šum sněhobílých křídel,
andělských.
Hleď kam až sahám!
K mléčným, věčným, nekonečným,
drahám.

Ted' dosáhli jsme nejvyššího bodu,
smoč mě do vinného proudu,
zahrň do hedvábí,
ať v nocích probouzím tvou touhu.

Vítr nás odnese - Bád má rá cháhad bord

V mé malé noci, ó běda,
se listí s větrem střetá.
Do mé malé noci,
vniká úzkost zmaru.

Poslouchej!
Slyšíš vanout Temnotu?
Na to štěstí hledím cize,
Závislá sem beznadějí.

Poslouchej!
Slyšíš závan Temnoty?
Ted' se cosi nocí nese.
Rudý je a vyrušený, měsíc.
A na tu střechu každou chvíli padá strach.

A mraky, jak zástup truchlících,
čekají vskutku okamžiku deště.

Okamžik,

A po něm – nic.

Za tím oknem tma se chvěje.

A otáčení Země slábne.

Za tím oknem někdo cizí

Strachuje se o mě, tebe.

O ty! Skrz naskrz zelený!

Oddej se náručí mé lásky.

A své rty jak hřejivý pocit bytí,

Svěř dotyku mých milujících úst.

Vítr nás odnese.

Vítr nás odnese.

Sohráb Sepehrí (1928-1980)

Sohráb Sepehrí se narodil roku 1928 v Ariáne, vesničce u Kášánu. Sepehrího rodina náležela ke střední vrstvě, dědeček byl literát a historik, babička psala básně. Otec pracoval pro britskou telegrafickou společnost jako úředník. Miloval hudbu a přestože zemřel ještě za Sohrábova dětství, probudil v synovi lásku k hudbě, strunnému nástroji táru a snad i cit pro melodičnost slov a veršů. Takto vzpomínal Sohráb na svého otce v básni Šlápěje vody:

Můj otec,

Když vlaštovky přiletěly podruhé,

když podruhé napadl sníh,

když podvkrát na terase spal,

můj otec po uplynutí času,

zemřel.

Můj otec když zemřel,

obloha byla modrá.

Matka nevědomky procitla ze spánku,

sestra zkrásněla.

Otec když zemřel,

všichni policajti byli básníky.

Hokynář se zeptal: kolik chceš melounů?

A já se zeptal... za kolik je gram štěstí?

Otec maloval,

vyráběl táry a také na ně hrál.

Měl hezké písmo.

Sohráb ukončuje střední vzdělání v Kášánu a v Teheránu nastupuje na učitelský kurz. Výtvarný talent a touha po malování ho ale přimějí k zapsání se na teheránskou Fakultu výtvarných umění, kterou absolvuje roku 1953. Krátce působí v Teheránské ropné společnosti a posléze i v Institutu pro veřejné zdraví. Umělecká duše ho ale odvádí od pravidelného

zaměstnání, k čemuž mu dopomáhá i univerzitní prostředí, kde se seznamuje s moderním výtvarným i poetickým uměním. Klíčovým předělem Sohrábových básnických pokusů je seznámení se s díly Nímá Júšídže. Opouští od svého nepříliš úspěšného úsilí vyjádřit se v klasickém verši a nastupuje cestu volnějšího prozodického uspořádání.

Ještě před zakončením studia roku 1951 vydává Sepehrí svou první básnickou sbírku *Smrt barvy (Marg-e rang)*. Sociální motivy, s kterými básník experimentuje vůbec poprvé, odrážejí vliv univerzitních debat i politickou situaci v zemi v době znárodňování ropného průmyslu i státního převratu roku 1953. Stejně jako řada dalších básníků, používá i Sohráb pochmurné symboly noci, samoty, ticha a chladu k vyjádření tyranie, porážky a diktátorství. Sbíрка obsahuje 22 básní především deskriptivního charakteru, který později v Sohrábově stylu převládá. Jak sám název sbírky napovídá, prochází Sepehrí údobím obav a pochyb. Všechny barvy jakoby se proměňovaly na tmavé odstíny smutku a trápení. Rozkolísané období nejistoty pomáhá Sohrábovi překlenout ponoření se do experimentování s výtvarnými směry. Sohráb je čím dál fascinovanější moderním uměním a společně s dalšími mladými umělci realizuje první výstavy moderního umění v Teheránu. Íránskou společností probíhají vzrušené debaty o kubismu i dalších nových stylech a tvorba mladých začínajících umělců budí velký zájem, kritiku, ale i uznání.

Po ukončení univerzity roku 1953 se Sohráb natrvalo usazuje v Teheránu. Do hlavního města stěhuje i svou matku a sestru. Básník začíná pracovat pro Oddělení umění při Ministerstvu školství a vyučuje také na chlapecké škole výtvarného umění. Vydává druhou sbírku, *Život snů (Zendegí-je chábhá)*, ve které sice ještě pokračuje v ponurém duchu první sbírky, ale současně se nebrání ani pozitivnějším impulzům, symbolizovaných světlem a dnem. Od předchozí sbírky se ale *Život snů* liší především po formální stránce. Básník přestává usilovat o nucené rýmy za každou cenu a také v oblasti metra značně polevuje. Vyhraňuje se tak ještě více vůči poezii Nímá Júšídže a přibližuje veršům Ahmada Šámlúa, který o několik let později vydává svou zásadní sbírku *Usnesení (Qat'-náme)*.

O čtyři roky později vykonává Sohráb cestu po Evropě, kdy se pozemní cestou dostane až do Francie. Zde se hlásí na kurs litografie, ale brzy mu docházejí peníze a mladý umělec je nucen vydělávat na živobytí manuální prací v továrnách. Po návratu do Íránu se věnuje jak literární činnosti (přispívá do významného literárního časopisu Sochan), tak výtvarné tvorbě. Roku 1960 získává první cenu teheránského výtvarného biennale. Mecenáš umění Homajún

San'atizáde nabízí výtvarníkovi krátce nato velkorysé pozvání do Japonska. Odkupuje od něj 150 prací a požaduje, aby Sepehrí za tento výdělek podnikl cestu na Dálný východ a rozšířil tak své výtvarné vzdělání.

V Japonsku se umělec věnuje dřevorezbě. Zdejší pobyt sice neproměňuje Sohrábův život či tvorbu nějakým osudovým způsobem, nastartovává ale v básnické duši proces pomalé vnitřní transformace, která ho později výrazně odliší od ostatních íránských básníků. Po výtvarné stránce ovlivňují umělce jemné techniky perokresby i vodomalby, které se promítají i do jeho veršů. Náznaky snových vizí, postavy vystupující z nadčasové mlhy, ostré črty předmětů rozplývající se v transcendentní krajině, Sohrábovy představy zkrátka kolují plynule mezi malířským plátnem a listem papíru.

V prostředí japonské společnosti se Sohráb seznamuje rovněž s buddhismem, který básníkovi otevírá brány východní mystiky a synkretizuje jeho vlastní muslimskou víru. Obdobně povznášející je pro Sohrába cesta nazpátek přes Indii, kam se později vypraví ještě několikrát. Životní zkušenosti, formující Sohrábův světonázor, získávají konkrétnější podobu ve sbírce *Sluneční tříšť* (**Ávár-e áftáb**), kterou básník vydává roku 1961. Název deklaruje proměny Sohrábova přístupu k životu i světu kolem něj. Na rozdíl od sbírky *Smrt barev*, která se temností i opakováním zažitých klišé neliší od tvorby jiných básníků, *Sluneční tříšť* vybočuje z linie běžné poezie a naznačuje Sohrábův osobitý výraz. Do tmavé nejistoty proudí paprsky světla, namísto rozpolcenosti hledá básník jednotu a splynutí a přibližuje se myšlenkám východní mystiky i sufismu. Sbíрка obsahuje 32 básní, z nichž píše většinu volným veršem bez rýmu. Vnitřním rytmem, melodičností a kontemplativním nábojem podobají se Sohrábovy verše ghazelům Džaláluddína Rúmího.

Na počátku 60. let se již Sepehrí cítí finančně zajištěný natolik, že se může svobodně věnovat pouze umění. Vrací se do Japonska, podniká další cesty do Indie, Pákistánu, Afghánistánu, Jižní Ameriky i Evropy a produkuje svá nejlepší díla výtvarná i poetická. Sepehrí - poutník miluje nové scenerie, intenzivně procítuje okolní krásu, touží poznávat a zachycovat velkolepost života a přírody kolem sebe. I z těchto důvodů tolik cestuje. Ale cítí-li smutek, vrací se do svého kášánského rodiště, jehož příroda a poklidná atmosféra hladí unavenou duši. Právě zde můžeme vystopovat hluboké pouto s přírodou, které se rodí již v Sohrábově dětství a nikdy ho neopouští. Básník zachycuje všechny své vjemy z kášánského okolí na plátna obrazů i stránky svých básní.

Roku 1965 otiskuje Sepehrí v literárním časopise Áraš dvě dlouhé poémy. *Šlépěje vody* (či *Ozvěna vodních kroků*) (**Sedá-je pá-je áb**) a *Poutník* (**Mosáfer**) se řadí k nejlepším ukázkám Sepehrího tvorby. Mosáfer se výrazně odlišuje ode všech ostatních básnickových skladeb a z hlediska porozumění patří k těm nejsložitějším. Není zcela jasné, zda se jedná o popis autorovy spirituální cesty a vývoje, anebo odráží momentální duchovní zkušenost. Poutník přijíždí do města v severním Íránu, kde se setkává s neznámým hostitelem. Na zahradě pak společně diskutují o filozofických otázkách, osudu lidstva a smyslu života. Hostitel uléhá k spánku, ale poutník nemůže usnout. Jakoby nedokázal ustat ve své cestě, kterou podstupuje odedávna, osamocen a bez vědomí cíle.

V tu chvíli se začíná odehrávat poutníková (básnickova) spirituální cesta, která vede Mezopotámií, Himálajemi a Tibetem. Poutník popisuje vše, s čím se setká, včetně buddhistického učení. Navrací se až k samým počátkům civilizace. Na konci cesty navštíví Tádž Máhál a kašmírské zahrady v Nišatu, jejichž krása očišťuje jeho nitro; setřásá prach minulosti a nahlíží na svět novými očima. Přesto, že poutník dosahuje cíle, básník nabádá k pokračování poutě, varuje před zastavováním a utápěním se v minulosti. Báseň *Mosáfer* je nejvýraznějším odrazem súfijsko-panteistické cesty k sebezdokonalování, kterou básník dosahuje neustálým pochodem vpřed. Jako staří súfijští mistři, absolvuje i Sohráb ponor do nitra vlastní duše, aby se zde spojil s „počátkem i koncem všeho“. Pout' ho nedovádí k cíli cesty, protože cílem je cesta samotná, proces putování, jako protiklad k zastavení se, ustrnutí. Tak jako v mystické filozofii jednoty všeho (*vahdat-e vodžúd*), propojuje se i poutník s věčností, samotným Bohem.

Druhá dlouhá báseň, **Sedá-je pá-je áb**, nejlépe vystihuje Sohrábův specifický styl i jazyk. Verše plynou lehce, složité výrazy ustupují jednoduchým slovům, jejichž vzájemná kombinace působí jako magická formule. Množství překrásných obrazů z přírody, ale i všedních výjevů ze života odemyká dvířka nenápadného, ale intenzivního procítění štěstí. Namísto poutníka zde přebírá nekonečnou pout' voda, symbolizující samotného básníka. Vodní proud je vyjádřením opakujícího se motivu cesty, kterou se má člověk i svět ubírat. Básník seznamuje čtenáře se svým přerodem, vodním křtem, kterým se očišťuje a znovunalezá. Sohráb nalézá stopy života, které ho vedou s jistotou k cíli:

Je třeba vypláchnout si oči, vidět věci jinak.

Je třeba umýt slova.

Abyste slovo vítr bylo větrem, aby déšť byl deštěm.

Od vydání této sbírky ponesou další Sohrábovy práce pečeť nostalgie i kontemplace, jakoby si uvědomoval blížící se konec života. Krátce po *Sedá-je pá-je áb* vydává další sbírku, *Zeleň (Hadžm-e sabz)*, která si ve vyzrálosti básní a osobitosti veršů nezádá s předchozími sbírkami. Mění se také Sohrábův výtvarný projev; obměňuje techniky, opouští motivy pouště a přechází k zobrazování lesů. Vystavuje v USA, opět cestuje, tentokrát do Řecka a Egypta, pobývá delší čas v Paříži. V Íránu se zařazuje mezi vůdčí osobnosti moderního malířství. Ke konci života vydává Sepehrí kompilaci *Osm knih (Hašt ketáb)*, obsahující sbírky a básně z předešlých období, včetně dvou dalších sbírek, *Východu smutku (Šarq-e ándúh)* a *My nic, jen hledíme (Má hič má negáh)*.

Sepehrí je pokládán za bohéma, i když zcela jiného rázu než řada jeho rebelujících uměleckých vrstevníků. Může se směle měřit s mnoha básníky angažovanější linie. Sohráb má plachou povahu, zásadně se neúčastní honosných vernisáží vlastních výstav a vyhýbá se publicitě. Jen nerad se dostává do středu pozornosti, pompéznost a výstřednosti teheránské smetánky ho spíše odpuzují. V soukromí je velice skromný, až asketický; nikdy se také neoženil a o jeho intimním životě se toho ví velice málo. Je básníkem, který nalézá osobitý výraz, zprostředkující nalezenou životní filozofii. V básních varuje před vzdalováním se duchovnímu životu i vršením nepřekonatelných bariér měst i mezilidských vztahů kolem lidské duše. I proto básník neustále cestuje, bojí se ustrnutí, hledá jednotu a smysl života a nabádá k prozření vnitřního zraku. Jen tehdy může člověk dosáhnout poznání nekonečné krásy, odrážející se v nespočetných formách, jestliže se nahlíží okolní život s respektem a úctou. Každý okamžik považuje básník za posvátný. Každý list, každé stvoření, každý krok - i šlépěje smrti.

Smrt si nakonec přichází pro Sohrábu Sepehrího roku 1980, v jeho 52. letech. Básníkovi nepomůže ani hospitalizace ve Velké Británii, umírá na rakovinu krve. *Smrt není konec holubova života*, napsal kdysi Sohráb. Pohřben je tam, kde byl nejšťastnější. V kášánské krajině Mašhad Ardehalu.

Sedá-je pá-je áb – Šlěpěje vody

Jsem z Kášánu:

zle si nežiju.

Mám krajíc chleba, špetku rozumu, na špičku jehly důvtipu.

Matku lepší než list stromu.

Přátele lepší než proudící voda.

A Boha, co je nablízku:

mezi hvozdíky, pod vysokou sosnou.

V povědomí vody, v zákonech rostlin.

Jsem muslim.

Má modlitba míří k rudé růži.

Na modlitebním koberci pramenů a stepí,

klaním se světlu jako mohru.¹

A v úderech pulsu okenic se rituálně omývám.

Mou modlitbou proudí svit měsíce, protéká spektrum.

Tyčí se za ní skála.

Mou modlitbou se každý atom vyjevuje.

Má modlitba voláním větru začíná,
v korunách cedrů, vrcholcích minaretů.

Poté co tráva zavolá „Bůh je veliký!“²,
ve vlnách qad qámatu³.

Má Ka'aba leží u vody,

pod akáty leží,

putuje jako vánek, od zahrady k zahradě, od města k městu.

¹ Mohr – modlitební hliněná destička, o kterou si muslimové opírají čelo při prostraci

² „takbírat al-ehram“,

začíná jím každá modlitba: takbír – Alláh-o akbar – Bůh je veliký.

Můj Černý kámen⁴ zahradu prosvěcuje.

Jsem Kášánec,
malíř.

Jednou za čas vyrobím klec z barev
a nabídnu na prodej vašim osamělým srdcím,
aby je potěšil zpěv zajatých vlčích máků.

Iluze, sen! Já vím...
Mé plátno nežije.
dobře vím,
že ryby v jezírku mé malby neplují.

Jsem z Kášánu.
Můj rodokmen snad sahá,
k nějaké rostlině v Indii,
či střepu v prachu Sialku⁵.
Možná mě můj původ spájí
s nějakou kurvičkou Bucháry.

Můj otec,
Když vlaštovky přiletěly podruhé,
když podruhé napadl sníh,
když podvakerát na terase spal,
můj otec po uplynutí času,
zemřel.
Můj otec když zemřel,

³ qad qámat. Předřikává se během iqamah, které následuje po ázánu. Věřící jsou svoláni, aby stáli v řadách a vykonávali společnou modlitbu.

⁴Hadžar al-asvad - černý kámen – včleněný do Ka'aby

obloha byla modrá.

Matka nevědomky procitla ze spánku,

sestra zkrásněla.

Otec když zemřel,

všichni policajti byli básníky.

Hokynář se zeptal: kolik chceš melounů?

A já se zeptal... za kolik je gram štěstí?

Otec maloval,

vyráběl táry⁶ a také na ně hrál.

Měl hezké písmo.

Naše zahrada stála na stinné straně moudrosti.

Byla místem zauzlování pocitů a rostlin.

Místem střetávání pohledu, klece a zrcadla.

Možná byla klenbou zeleného kruhu štěstí.

Tenkrát jsem ve spaní žvýkal nezralé ovoce Boha.

Pil vodu bez filozofie.

Trhal moruše bez vědění.

Když prasklo granátové jablko,

ruka se stala fontánou touhy.

Skřivan se rozezpíval⁷,

a srdce hořelo touhou naslouchat.

Někdy se samota přitiskla na okno tváří,

touha objala šíji pocitů,

mysl si pohrávala.

Život byl něco jako novoroční déšť, platan plný špačků.

Život tenkrát, byl jako řada světél a panenek.

Náruč plná svobody.

Život byl tenkrát jezírkem hudby.

⁵ prehistorické archeologické naleziště poblíž Kášánu

⁶ sedmistrunný hudební nástroj podobný kytarě

⁷ v originále čalu – slovo nevyskytující se ve slovnících, patrně druh skřivana z oblasti Kášánu

Po špičkách vešlo dítě do zahrady vážek.
Složil jsem věci a opustil město vzdušných představ.
V srdci stesk po vázkách.

Šel jsem na večírek světa:
na planinu smutku,
do zahrady mystiky,
osvícenou terasu vědění,
stoupal po schodišti víry,
až na dno pochyb,
až k chladu odloučení,
až k zmáčenému večeru lásky.
Šel jsem navštívit někoho na oné straně lásky.
Šel a šel jsem za ženou.
Až k lucerně slasti.
Tichu touhy.
Až k hlasu třepotavé samoty.

Viděl jsem mnohé ve světě:
viděl jsem dítě nasávat měsíc.
Klec bez dveří, v němž světlo třepotalo křídly.
Lásku šplhající po žebříku k báni nebes.
Ženu drtící v hmoždíři světlo.
V poledne měli chléb, čerstvé bylinky, talíř rosy, horkou miskou lásky.

Viděl jsem žebráka, chodil od dveří ke dveřím, žádal skřivánčí píseň.
A metaře, co věnoval modlitbu slupce melounu.

Jehně, co jedlo draka z papíru.
Osla, co chápal vojtěšku.
A na pastvině rad skutečně sytou krávu.

Básníka, jenž vykal lilii.

Knihu plnou křišťálových slov.

Papír, který nasál jarem.

Muzeum daleko od zeleně.

Mešitu daleko od vody.

Viděl jsem džbán přetékat otázkami u postele zoufalého teologa.

Viděl jsem mulu s břemenem kompozic.

Viděl jsem velblouda s prázdnými koši rad a výroků.

A viděl jsem mystika s nákladem „tananá há jáhú“⁸

Viděl jsem vlak, světlo vezl.

Viděl jsem vlak, vezl islámské právo, jak těžce se sunul!

Viděl jsem vlak, vezl politiku (jak na prázdko se vezl!)

Viděl jsem vlak, vezl semeno lotosu se zpěvem kanára.

A letadlo ve výšce tisíce stop, z jehož oken bylo vidět

na povrchu země:

chocholku dudka,

skvrny motýlích křídel,

odraz žáby v jezírku,

průlet mouchy alejí samoty

i jasnou touhu skrívána,

snášejícího se z platanu na zem.

A dozrání slunce

i panenku s ránem v půvabném objetí.

Schody do skleníku chtíče,

schody co vedou do sklepení alkoholu,

k zákonům uhnívání růže,

matematickému vyjádření žití,

ke střeše osvětlení,

na terasu projevení.

Matka tam dole,

omývala poháry v řece vzpomínek.

.

Bylo vidět město:

rostoucí geometrii cementu, železa, kamene,

stovky střech autobusů bez holubů.

Květinář vyprodával svoje květiny.

Mezi dvěma šeríky roztahoval básník houpačku.

Chlapec házel kameny na školní zed'.

Dítě plivalo pecky meruněk na otcův modlitební koberec.

A koza pila vodu z mapy Kaspického moře.

Bylo vidět prádelní šňůru: neposedná podprsenka.

Kolo kočáru toužící po vysílení koně,

koně v touze po spánku kočího,

kočího toužícího po smrti.

Bylo vidět lásku, bylo vidět vlny.

Bylo vidět sněh, bylo vidět přítele.

Bylo vidět slovo.

Bylo vidět vodu, ve vodě odraz věcí.

Chladný stín buněk v žáru krve.

Vlhkou stranu života.

Východní soužení lidské náture.

Toulavou sezónu v aleji žen.

Vůni samoty v sezónní aleji.

Bylo vidět fén v rukou léta,

pout' semínka za květinou,

pout' břečťanu od domu k domu,

⁸ Část znamená „Můj Bože“, zbytek ale tvoří tzv. nespojitá písmena, zvaná hurúf????

cestu měsíce k jezírku,
výron žlutice ze země,
slézání mladé révy ze zdi,
stékání rosy po mostě spánku,
přeskok radosti přes příkop smrti,
průchod dějů mezi slovy.

Válku štěrbiny s tužbou světla,
válku schodů s dlouhou nohou Slunce,
válku samoty s písni,
válku nádhery hrušek s prázdnotou košíku,
krvavou válku granátového jablka a zubů,
válku nacistů s roztomilým býlím⁹,
válku papouška s vlastní výřečností,
válku čela s chladem modlitebního kamene.

Věřící napadené dlažbou mešit,
útok větru proti vzletu mýdlových bublin,
útok motýlí armády na desinsekční akci,
hejna vážek proti řadám instalatérů,
černé regimenty rákosových per v útoku na olověná písmena,
Útok slova na čelist básníka.

Století dobyté básní,
vítězství špačka nad zahradou,
alej přemoženou pozdravy,
zdolání města třemi čtyřmi dřevěnými koňmi,
svátek poražený panenkou a míčem.

Hluk zavražděný na matraci oddechu,
mord příběhu v čele aleje spánku,
na rozkaz písňě zavražděný žal,
z rozkazu neónů vraždu měsíčního svitu,

vraždu vrby na příkaz vlády,
na povel sněženek vraždu básníka.

Vše bylo vidět na povrchu země:
V řecké aleji pochodoval řád.
Sova houkala ve vysutých zahradách.
V Chajbarském průsmyku rozfoukával vítr stébla dějin k východu.
Na klidné hladině jezera Nagín plula loď s květinou.
V čele každé uličky Benárasu plály věčné lampy.

Viděl jsem lidi.
Viděl jsem města.
Viděl jsem pouště, viděl jsem hory.
Viděl jsem vodu, viděl jsem zemi.
Viděl jsem světlo i temnotu.
A rostliny ve světle a rostliny v temnotách jsem viděl.
A zvířata ve světle a zvířata v temnotách jsem viděl.
A lidi ve světle a lidi v temnotách jsem viděl.

Jsem z Kášánu, ale
Kášán mé rodné město není.
Mé město se ztratilo.
S vervou a s energií
postavil jsem dům na jiné straně noci.

V tom domě jsem nablízku vlhkému neznámu trávy.
Slyším zahradu dýchat,
temnotu, jak sklouzává po listech,
za stromem světlé zakašlání,
kýchnutí vody v každé štěrbině skály,
vlaštovky bubnující na střechu jara,
dovnitř ven, stejnoměrný tlukot okenic samoty,
a zřetelný hlas dvojznačnosti lásky při svlékání se z kůže,

⁹ Jedna se o slovní hříčku: v perštině nacisté – nází, rozkošný, roztomilý - náz

v křídlech stlačenou touhu létat,
duši vzdorující zlomu,
slyším kroky touhy,
zákonné kroky krve v žilách,
tep svítání v holubí studni,
srdeční puls pátečního večera,
klokotání hvozdíků v mysli,
ostré zařehotání pravdy z dálky,
slyším vanout hmotu,
slyším víru kráčet v uličce touhy,
hlas deště na vlhkých víčkách lásky,
tklivou hudbu dospělosti
v písni sadů granátových jablek,
noční tříštění skal radosti,
trhání papíru krásy,
a miskou nostalgie plněnou a vylévanou větrem.

Jsem na dosah počátků země.
Přebírám puls květin.
Znám vlhký osud vody, zelený návyk stromů.

Můj duch proudí novým směrem věcí.
Můj duch je mladý.
Čas od času zakašle touhou.
Můj duch zahálí.
Počítá kapky deště, spáry na cihlách.
Můj duch má, jako kámen na cestě, občas pravdu.

Nikdy jsem neviděl dva topoly v hádce.
Nikdy jsem neviděl vrbu prodávat své stíny zemi.
Zdarma nabízí jilm své větve vranám.
Má vášeň vzkvétá mezi listy.
Trsy máků mě v proudu Bytí omývají.

Jako křídla hmyzu znám tíhu rána
Jako váza naslouchám hudbě růstu
Jak koš plný ovoce toužím uzrát.
Jsem jako vinárna na pomezí závratě
Jak stavení při moři bojím se vln, věčných a vysokých.

Hojnost slunce, spojení, množení.

Spokojím se s jablkem,
s přivoněním k heřmánku,
se zrcadlem a ryzím vztahem,
nesměju se, když praskne balón.
Nesměju se, když filozofie pŕlí měsíc.
Znám tlukot křidel křepelky,
Zabarvení břicha dropa, stopy kamzíků.
Dobře vím, kde roste reveň.
Kdy přilétnou skřivani, zazpívá tetřev, umře sokol.
Vím, co ve spánku pouště značí měsíc,
smrt na stoncích touhy,
a malina slasti v ústech milování.

Život je radostný obyčej.
Má peří a křídla velká jak smrt.
A skáče vysoko jak láska.
Život není něco, co zapomenem ve výklenku zvyků.

Život je extáze ruky, co trhá.
Život je raný černý fík v trpkém měsíci léta.
Život je rozměr stromu očima hmyzu.
Život je zkušenost můry v šeru.
Život je pocit odcizení stěhovavých ptáků.
Život je zapískání vlaku rotující ve snech mostu.
Život je pohled na zahradu z utěsněných oken letadla.
Raketou vyslaná zpráva do vesmíru.

Dotek vesmírné samoty.

Privonění ke květině na jiné planetě.

Život je umývání talíře.

cvrnkání mincí desetišáhovek do strouhy u silnice.

Život je druhou odmocninou zrcadla.

Květinou schopnou věčnosti...???

Život tluče zemi v rytmu našeho srdce.

život je prostou geometrií, co se rovná dechu.

Ať jsem kdekoliv, nech mě být

Obloha je má

Okno, myšlenka, vzduch, láska, země...jsou moje.

Co na tom záleží,

Že občas vyroste houba nostalgie?

Nevím,

Proč se říká, že kůň je zvíře vznešené, holubice krásná.

A proč si nikdo nechová v kleci supa.

V čem červený tulipán převyšuje jetel.

Je třeba vypláchnout si oči, vidět věci jinak.

Je třeba umýt slova.

Aby slovo vítr bylo větrem, aby déšť~byl deštěm.

Je třeba stáhnout deštníky.

Je třeba projít deštěm.

Mysl a vzpomínky do deště vnést.

V dešti kráčet se všemi lidmi města.

V dešti se vidět s přáteli,

V dešti si hledat lásku.

V dešti se milovat se ženou.

V dešti si hrát.

V dešti je třeba něco psát,
hovořit, pěstovat lotosy.
Život vlhne, krok za krokem.
Život je koupelí v jezírku „ted“.

Svlékněme si šaty.
Voda je na krok vzdálená.

Ochutnejme světlo
Zvažme noc jedné vesnice, spánek gazely.
Procit'me teplo čapího hnízda
Ale nešlapme po zákonech trávy.
Rozžněme knot chutí ve vinici.
A roztáhněme ústa když vychází měsíc.
A neříkejme, že noc je špatná.
Že svatojánská muška nemá zdání o poznání zahrady.

A seberme košíky
Všechny ty červeně a zeleně.

Ráno posnídejme chleba se sýrem.
A zasad'me stromek v každé zákrutě slova.
mezi dvě slabiky rozhod'me semena ticha.
A odložme knihu, v které neproudí vítr.
Knihu co nemá rosou navlhlou kůži
I tu, jejíž buňky postrádají rozměr.
Nechtějme, ať moucha uletí přírodě z konečků prstů.
Nechtějme, ať gepard vyběhne ze dveří stvoření.
Život bez červů by nebyl úplný.
A zákon stromů utrpěl by bez housenek.
Bez smrti by naše ruka marně cosi hledala.
A vezme že nebýt světla, změnil se živá logika létání.
Před korály bylo v mysli moří vakuum.

A neptejme se, kde to jsme.

Přivoňme si k nemocničním petúniím.

A neptejme se po fontáně blaženosti.

Ani proč je pravda v srdci modrá.

Nepátrejme jaký vánek, jaké noci měli praotcové.

Za námi není živý vesmír.

Za námi nezaznívá pták.

Nevane vítr.

Za námi je zavřené zelené okno topolů.

Za námi sedá prach na všechny větrníky.

Za námi je únava dějin.

Za námi vzpomínky vln vyvrhují na břeh studené nehybné lastury.

Pojďme k mořskému břehu,

Rozhodme síť

A přeberme svěžest vody.

Sbírejme oblázky ze země

Prociťme tíhu bytí.

V horečce nezlořečme měsíčnímu svitu,

(občas jsem v horečce viděl padat měsíc.

Ruka sahá po stropu nebes.

Viděl jsem lépe zpívat stehlíka).

Někdy mě zranění na noze

Naučilo pádům i výškám země.

někdy se znásobil objem květin na mém nemocničním lůžku.

A paprsek lampy i rozměr pomeranče expandoval.

A nebojme se smrti

(smrt není konec holuba).

Smrt není převrácení cvrčka.

Smrt proudí v mysli akátů.

Smrt přebývá v útulném klimatu myšlení.

Smrt v jádru noci vesnice vypravuje o ránu.

Smrt vchází do úst hrozny vína.

Smrt zpívá v hrdle červenky.

Smrt způsobila krásu motýlího křídla.

někdy smrt trhá bazalku.

Někdy pije vodku.

Někdy sedí ve stínu a pozoruje nás.

A my všichni víme,

že plíce požitku jsou plné kyslíku smrti.

Nepřivírejme dveře živému slovu osudu, co slyšíme přes plot.